# spex

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

4 199151 604505 02

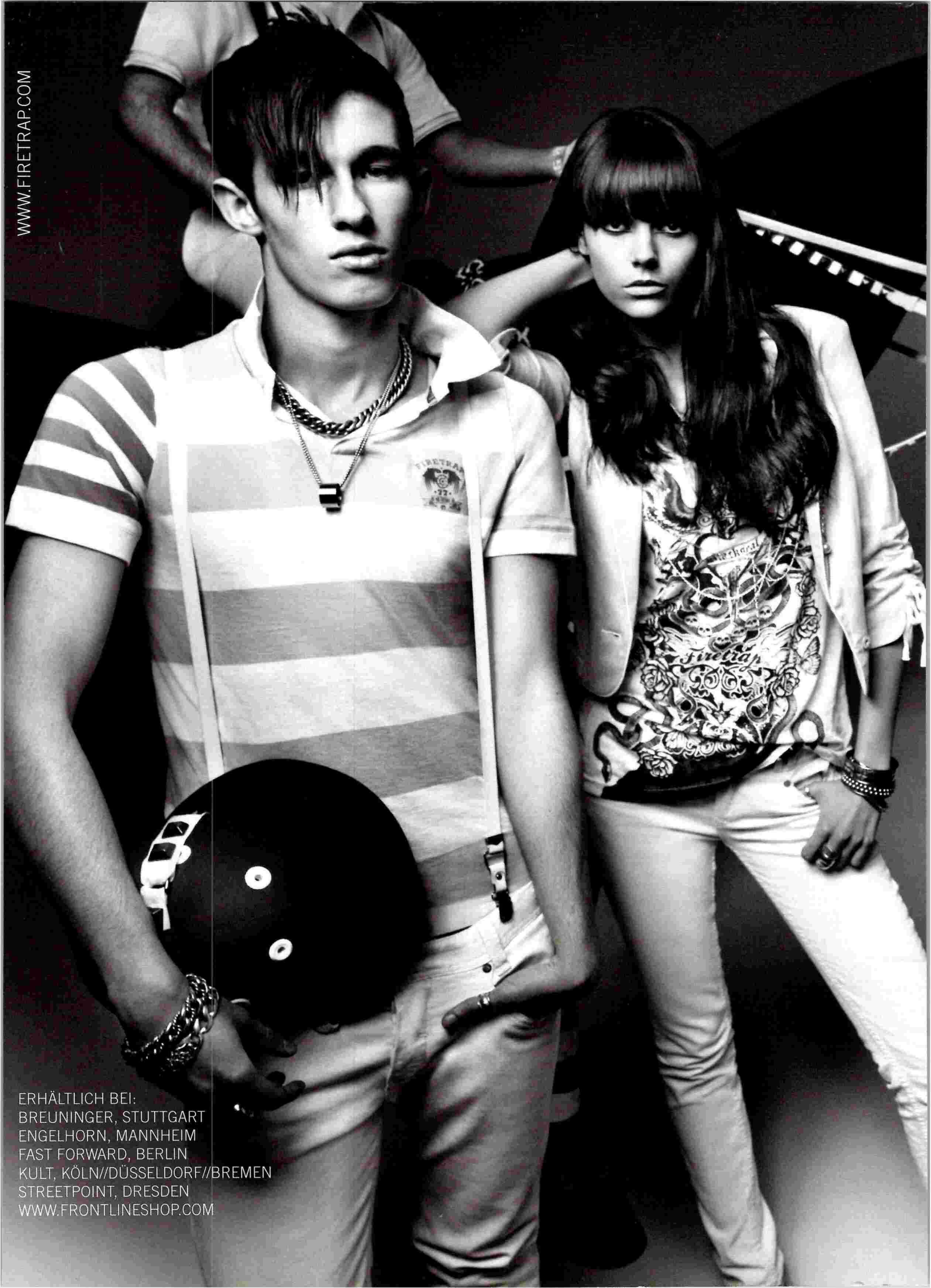
#313 MÄRZ/APRIL 2008
Deutschland 4,50 EUR Österreich 5,20 EUR
Benelux 5,30 EUR Italien/Spanien 6,50 EUR
Schweiz 9,00 SFR Postvertriebsstück
Gebühr bezahlt G6952

**CD IM HEFT**
*20 TRACKS - 71 MINUTEN*
EXKLUSIV:
JAMIE LIDELL ¬ MARK STEWART
SIMONE WHITE ¬ RUSKO
BORN RUFFIANS
+
THE KILLS ¬ NIELS FREVERT
CLARK ¬ BEACH HOUSE
MALCOLM MIDDLETON
THE GUTTER TWINS
EARTH U.A.

THE B-52's ¬ THE GUTTER TWINS
PORTISHEAD ¬ KENNETH ANGER
MARK STEWART ¬ NICK CAVE
BABY DEE ¬ THE MAGNETIC FIELDS
PICALDI ¬ DIE NEUE DISNEY-POLITIK
RUMMELSNUFF ¬ BERND CAILLOUX

# THE KILLS

**HIER IST KEIN WARUM** 14 SEITEN INTERVIEW MIT REGISSEUR CLAUDE LANZMANN ZU SEINEM FILMISCHEN MEISTERWERK »SHOAH«


WWW.FIRETRAP.COM
ERHÄLTLICH BEI:
BREUNINGER, STUTTGART
ENGELHORN, MANNHEIM
FAST FORWARD, BERLIN
KULT, KÖLN//DÜSSELDORF//BREMEN
STREETPOINT, DRESDEN
WWW.FRONTLINESHOP.COM

Firetrap™
deadly denim & twisted thoughts

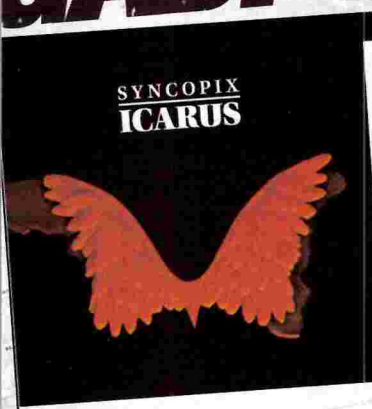
HvE

HERR VON EDEN

SINCE 1998

# GADP NEWS 20 JAHRE UNIQUE RECORDS

UNIQUE




**SYNCOPIX**
ICARUS CD

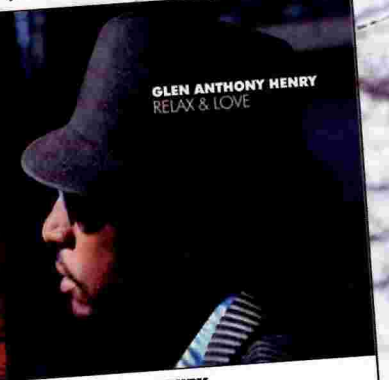
SYNCOPIX RECORDS / SYNCCD001 Hamburg's D&B-Über-Produzent SYNCOPIX (Hospital) hat nach 12 Monaten sein langerwartetes Debut Solo-Album auf dem hauseigenen Label Syncopix Records fertiggestellt: 13 exklusive Tracks, die sich ganz dem Club-Genre um 174bpm widmen. ICARUS ist konzeptionell für den Club geschaffen & wird einige Fens des zweifachen "German Drum&Bass Award-Gewinners" mit der enormen Bandbreite überraschenden - von harter 'Rave'-Schule bis zu 'Liquid-Funk', von '80er Disco' zu NewSkool-Rollern - nicht umsonst bereits in den Playlists & Charts der internationalen D&B-DJ Liga kursierend! Play it LOUD !

**HEADMAN**
CATCH ME CD

GOMMA / GOMMA108CD Der in Berlin lebende DJ/Produzent Headman ist neben Riot In Belgium, Erol Alkan oder Soulwax einer der wichtigsten Vertreter der Dance Rock-Szene! Nach seinen Alben „It Rough" und „On" sowie Remixen für Chromeo, The Gossip, Franz Ferdinand oder Roxy Music, präsentiert er nun sein neues Album „Catch Me" auf Gomma (Deutschlands Neo Disco-Label #1)! Darauf verbindet er seinen gewohnt dreckigen Disco-Vibe mit einer Portion Indierock und Techno! Ein frischer Sound im aktuellen Musikszenario!

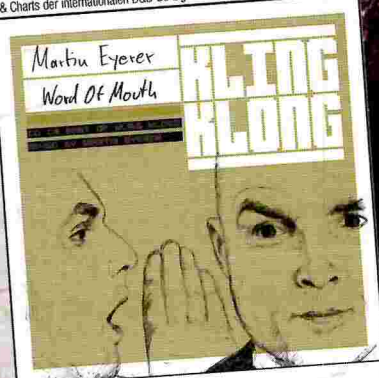
**LOGISTICS**
REALITY CHECKPOINT CD

HOSPITAL / NHS134CD
Das 2.Album des Ausnahmeproduzenten Logistics: "Reality Checkpoint" enthält 15 Dancefloor-Kracher, die keine Pause zulassen! Der 'Luke Skywalker of D&B' wird seinem Ruf erneut gerecht, flirtet mit beiden Seiten der Macht und bringt uns Beats & Tracks, die nicht von dieser Welt stammen ! Deep & emotionsgeladen, elegant & versatil, urban & tough! Weltweite DJ-Tour zwischen Februar & Mai 2008 !




**GLEN ANTHONY HENRY**
RELAX & LOVE CD / LP

UNIQUE RECORDS / UNIQ140-2 / UNIQUE140-1
VÖ: März'08 20Jahre Unique Records - Zeit für ein historisches Album! Glen Anthony Henry aus L.A. - hatte '98 Erykah Badu als Backing Vocalist unterstützt - ebenso 2001 Dr. Dre's Chronic! Jetzt lebt Glen Anthony Henry in Madrid und wird produziert von Carlo Coupé (Ex Sweet Vandals) Alles Echt - Kein Computer! Nur so gelang es Coupé mit 18(!) Musikern, die Vibes von Leroy Hutson oder Curtis einzufangen! Natürlich ist auch die Funk 7" "Hope" auch auf dem Album, welche in sämtlichen Playlisten auftauchte (Snowboy, Keb Darge, Kenny Dope...)!

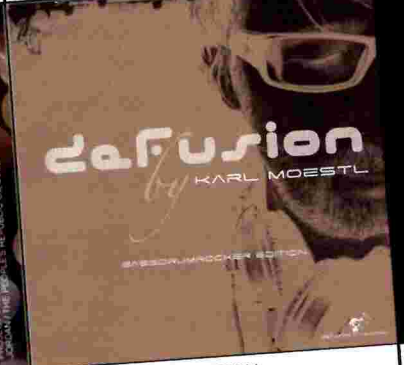



**MARTIN EYERER**
WORLD OF MOUTH 2CD

KLING KLONG / KLINGCD001 Nach Kooperationen mit mit Producern wie Gui Boratto, Oliver Koletzki, Chopstick oder Cassius, ist es vollbracht! Das Debüt von Martin Eyerer steht in den Startlöchern! Zeitgemäße elektronische Musik für die Dancefloors dieser Welt! Die Quersumme seiner Reisen durch die Clubs dieser Welt...ob Brasilien, China, Australien oder irendwo in Europa, die persönliche Essenz ist: Word Of Mouth! Plus Bonus CD mit einem Best of Kling Klong Mix! Featuring Oliver Koletzki, Namito, Dusty Kid oder Tom Pooks! It's Great Stuff Baby!

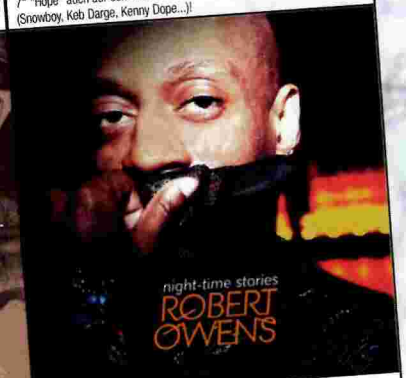
**NICOLAY & KAY**
TIME:LINE CD / 2LP

NICOLAY MUSIC / NMR002-2 / NMR002-1 Nicolay, Partner von Little Brother Frontmann Phonte bei Foreign Exchange, geht neue Wege! Mit Time:Line veröffentlicht Nic, zusammen mit Houston Emcee Kay (bekannt u.a. durch Kollabos mit Ali Shaheed Muhammad, A Tribe Called Quest, Oh No oder SA-RA Creative Partners), das erste Album auf dem gerade neu gegründeten Label Nicolay Music! 12 Tracks mit Features von Oh No, Strange Fruit Project, Stokely (Mint Condition), PZ (Ideal), K-Otix/The Legendary K.O., Nicole Hurst und viele andere! Grossartig!



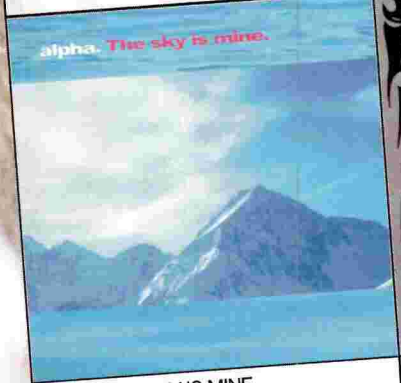

**KARL MOESTL** DEFUSION:
BASSDRUMROCKER EDITION CD

DEFUSION RECORDS / DF001-2 Nach zahlreichen Veröffentlichungen, wie "Bluish" & "Heaven or Hell" von Walkner:Möstl (G-stone), dem Nujazz Album "Touching this", dem Firstclass Club Remix von "Kungfu Fighting" für Carl Douglas (Selected Cuts), Remixes für Tosca ("Busenfreund"), Trio Electrico ("Return of the Coconut Groove") u.v.a., weiß Karl Moestl ganz genau was er macht und will. Dies beweist er nun eindrucksvoll auf seinem Albumdebüt! Club / Elektronik / House der Extra-Klasse auf Albumlänge, spannend & mit-reißend vom Anfang bis zum Ende! DEFusion = Dirty x Electric x Fusion!




**ROBERT OWENS**
NIGHT-TIME STORIES CD

COMPOST / COMP285-2 Seit mehr als 15 Jahren das erste Album von Robert Owens! Keine Stimme hat die House-Musik so geprägt wie die des heute in London lebenden Sängers, der einst Teil von Fingers Inc. war und zahllose Songs von Künstlern wie Photek oder London Elektricity zu Hits machte. "Night-Time Stories" wurde produziert von Jimpster, Wahoo, Charles Webster, Marc Romboy etc.




**ALPHA** THE SKY IS MINE
(DELUXE EDITION) 2CD

CAT 'N ROOF / CNR-B-0001
Nach Alben für das Melankolic Label und Live-Support für Massive Attack sind Alpha mit brandneuem Album am Start! Deluxe-Digipak 2CD Edition mit sechs Bonus Tracks und sechs zusätzlichen Remixen - ein treffendes Zitat sagt es: 'The sound of dysfunctional Carpenters ballads set to a John Barry score. It's utterly heartbreaking (Q Magazine)'

**MISS KITTIN**
BATBOX CD

NOBODY'S BIZZNESS BIZZ2CD
Miss Kittin ist zurück! Vier Jahre nach ihrem Debüt "I.Com" erscheint im Februar 2008 endlich der langerwartete Nachfolger "Batbox" auf Miss Kittins eigenem Label Nobody's Bizzness. "Batbox" enthält 13 neue Stücke, die alle während ausgiebigen Tourneen rund um die Welt entstanden sind. Die erste Singleauskopplung "Kittin Is High" (mit Mixen von Jojo de Freq und Black Labelle) erscheint Ende November 2007. www.kittinbatbox.com

**VARIOUS**
GREAT CARNIVAL STUFF CD

GREAT STUFF / GSRCD005 / GSRCD005DJ
It's Carnival! Inspiriert vom Groove und Spirit in Rio, Venedig, Trinidad-Tobago, Köln und Mainz haben sich 11 Künstler aus allen Ecken des Planeten an ihre Maschinen gesetzt: Wehbba aus Brasilien, Fergie aus Irland, Florian Meindl aus London, Koletzki und Namito aus Berlin u.v.a. ...die Ergebnisse haben alle Erwartungen gesprengt! Übrigens, der Track des irischen Technoher. It's Great Stuff auf 11 exklusive Tracks!

**Addicts know where to get it...** 25 Music **Hannover,** 33 rpm Store / Urlaub Couchclub **Bremen,** 77 Sunset **Straubing,** A&O **Düsseldorf,** Beat Boutique **Magdeburg,** Beatz und Kekse **Wuppertal,** Blitz Schallplatten **Kiel,** City CD **Darmstadt,** Coast 2 Coast **Bayreuth,** Cover Music **Berlin,** Crazy Diamond **Heidelberg,** Deejays **Bremen,** Dig A Little Deeper **Berlin,** Discrecords **Göttingen,** Discover **Bochum,** Drop Out Records **Dresden,** Dussmann das Kultur Kaufhaus **Berlin,** ELPI **Münster,** ELPI **Wuppertal,** Enterprise Compact-Disc **Düsseldorf,** Enterprise Compact-Disc **Krefeld,** Enterprise Compact-Disc **Mönchengladbach,** Flipside **Düsseldorf,** Freebase Records **Frankfurt,** www.33rpmStore.com (ex-Graffiti), **Bremerhaven,** Groove Attack **Köln,** Groove City **Hamburg,** Günther's Plattenladen **Aalen,** Jaybo **Erfurt,** Jörg's CD-Forum **Münster,** Kunstkabinett **Brandenburg,** Lautstarkrecords **Mannheim,** Mad Flava **Moers,** Mono **München,** Music-Arts **Hanau,** Music-Box **Wetzlar,** Musicland **Erlangen,** Northcoast Records **Lübeck,** Optimal Records **München,** Oye Records **Berlin,** Parallel Schallplatten **Köln,** Pauls Musique Records **Stuttgart,** Pentagon Plattentasche **Karlsruhe,** Plattform **Rostock,** Pro Vinyl **Frankfurt,** Resonanz **München,** Rex-Melodica **Bamberg,** Rex Rotari **Saarbrücken,** Rex Rotari **Saarlouis,** Rimpo Tonträger **Tübingen,** Rockpile **Mainz,** Saba Records Store **Leipzig,** SC-Discy **Dachau,** SC-Discy **Landsberg a. Lech,** Schall & Rausch **Leipzig,** Schwarzmarkt **Nürnberg,** Selekta **Hamburg,** Shock **Osnabrück,** Sito Aktiv Music **Krefeld,** Sito Aktiv Music **Lüneburg,** Soultrade **Berlin,** Sound Shop **Stuttgart,** Soundcircus **Ulm,** Space Hall **Berlin,** Tam Tam **Aachen,** Teenagewasteland **Mainz,** Tontopf **Coburg,** Tonträger **Augsburg,** Troya-Trapez **Grefrath,** Underworld **Chemnitz,** Unger Sound+Vision **Paderborn,** VEB Michelle **Hamburg,** Ween **Bielefeld,** Woodstock **Erfurt,** www.hiphopvinyl.de **Berlin,** www.mzee.com **Köln,** www.rap.de **Berlin,** Zardoz **Hamburg** ... to be continued

www.grooveattack.com www.gadp.de info@grooveattack.com

grooveattack

**INHALT** Spex #313 März/April 2008

**TITELFOTO:** FLORA HANITIJO

# MAGAZIN


*014* **RUMMELSNUFF** *Kumpel, komm bald wieder*
*018* **SANTOGOLD** *Nichts passt, alles sitzt*
*020* **CLARK**
*022* **MARK STEWART** *Der Mann mit dem CNN-Effekt*
*026* **BABY DEE** *Wo sonst die Pfoten sind, hatte sie Handschuhe*
*029* **A MOUNTAIN OF ONE**
*030* **NEON NEON**
*032* **THE GUTTER TWINS** *Im Zweifel für die Gefallenen*
*036* **VORSPIEL: THE MAGNETIC FIELDS**
*040* **INTERVIEW: NICK CAVE**
*044* **SIMONE WHITE / JOANNE ROBERTSON** *Atmosphärische Grundfarben, nachtschattiger Gesang*
*047* **CADENCE WEAPON**
*048* **MARKENWELT: FINAL FANTASY VS. WIENER STADTWERKE**


# DIE GROSSEN GESCHICHTEN


*052* **TITEL: THE KILLS** *Jetzt bloß nicht nach Kate Moss fragen...*
*060* **THE B-52's** *Dance This Mall Around*
*068* **CLAUDE LANZMANN SHOAH:** *Unzerstörbar, dunkel, opak*
*082* **KUNSTSPRACHE: NIELS FREVERT & BERNADETTE LA HENGST**
*088* **MODE-INTERVIEW: PICALDI**
*094* **MODE:** *»There's A Light That Never Goes Out«*


# KRITIKEN, KOLUMNEN, LIVE


*104* **KINO:** *Varianten des Highschool-Horrors: Neue Horrorfilme im Frühling*
*108* **KINO:** *Paul Thomas Andersons »There Will Be Blood« oder: Die neue Disney Politik*
*112* **KINO:** *Madonnas »Filth And Wisdom«*
*114* **DVD:** *Kenneth Angers Filme endlich auf DVD*
*117* **DVD-KOLUMNE:** *Bildschirmleuchten*
*118* **DVD:** *Klaus Theweleit über Claude Chabrols »Betty«*
*122* **KUNST:** *Gregory Crewdson veröffentlicht einen neuen Bildband*
*126* **KUNST:** *Luc Tuymans' Ausstellung im Haus der Kunst München*
*129* **KOLUMNE:** *50/50 – Klassik hören*
*130* **LITERATUR:** *Bernd Cailloux über das Jahr 1968*
*134* **LITERATUR:** *Michel Houellbecq: Geburtstag eines Kryptohippies*
*135* **KOLUMNE:** *Musik im Kuhstall*
*136* **PLATTE DER AUSGABE:** *Hercules And Love Affair*
*137* **NEUE PLATTEN:** *u.a. von American Music Club, Beach House, Carl Craig, Earth, Justus Köhnke, John Maus, Current 93, Bob Mould, Freiwillige Selbstkontrolle, Frank Spilker Gruppe*
*157* **GELUNGENE VERPACKUNG:** *Designers Republic für Autechre*
*159* **SPEX PRÄSENTIERT:** *Tourneen von The Breeders, Chrome Hoof, Hot Chip, Nina Nastasia u.v.a.*
*160* **LIVE:** *Club Transmediale 2008 und Michael J. Sheehy*
*162* **ERSTE WORTE:** *Mark Stewart über die neue Platte von Portishead*

# EDITORIAL

»Every minute as we are talking films are falling to dust.« Das berühmte Zitat von Jonas Mekas, dem Regisseur, Autor und Betreiber der New Yorker Anthology Film Archives, erinnert daran, dass Zelluloid und somit auch die in der Kunstform des Films festgehaltenen Erinnerungen eine Halbwertzeit haben. Es sei denn, jemand hält die Zeit an.

Dies gelang dem jüdischen Regisseur Claude Lanzmann. Sein epochaler Film »Shoah« behandelt den schlimmsten Bruch in der Geschichte der Neuzeit, die Ermordung der europäischen Juden durch die Nazis während des Zweiten Weltkriegs. »Shoah« ist halb Dokumentarfilm, halb inszenierte Konfrontation mit dem ›Unzeigbaren‹ – das neuneinhalbstündige Werk gilt als wichtigste kinematografische Arbeit über den Holocaust.

Wir trafen den Weggefährten Jean-Paul Sartres und Simone de Beauvoirs im Dezember 2007 in zwei für alle Beteiligten kräftezehrenden Sitzungen in Lanzmanns Stadtbüro in Paris.

Die in Paris lebenden Fotografen Eva Beth und Torsten Oelscher reisten anschließend im Auftrag von Spex über Warschau nach Treblinka, um dort, ähnlich wie es Claude Lanzmann in seinem 1985 erschienenen Film unternommen hatte, Bilder der grasüberwucherten Überreste des Vernichtungslagers und der angrenzenden Landschaften zu fotografieren – diese gerade wegen ihrer sachlichen Sprache erschütternden Bilder illustrieren unser 14-seitiges Interview.

Am 4. und 5. März wird »Shoah« auf Initiative von Spex zum ersten Mal seit Jahren wieder in einem deutschen Kino auf einer großen Leinwand zu sehen sein. Claude Lanzmann wird persönlich bei beiden Vorführungen anwesend sein und vor den Screenings im Kino Arsenal am Potsdamer Platz in Berlin einleitende Worte zum Publikum sprechen. Wir raten bei Interesse dringend Karten zu reservieren: 030 269 55 100.

Schon seit mehreren Monaten präsentiert Spex Meisterwerke der Filmgeschichte im Arsenal – mit großem Erfolg. Die Reihe »Spex Pantheon« verzeichnet ausverkaufte Kinosäle und seltene Filme. Aktuell empfehlen wir die zwei Vorführungen von Martin Scorseses fantastischer Bob-Dylan-Dokumentation »No Direction Home«: am 1. und am 14. März.

Unsere enge Zusammenarbeit mit den Freunden der deutschen Kinemathek in Berlin ist Ausdruck der seit nun mehr als einem Jahr betriebenen Neuorientierung der Spex als Magazin, das hält, was der Untertitel »Magazin für Popkultur« verspricht.

*Blick aus einem Kinderwagen auf das Mahnmal für die ermordeten Juden Europas*
*Foto: Rosalia Kullick*

Große Berichte über den amerikanischen Fotokünstler Gregory Crewdson, Klaus Theweleits kluge Analyse von Claude Chabrols Frauenfilmen am Beispiel des im März auf DVD erscheinenden Films »Betty«, Jan Kedves' Interview mit den Betreibern des Berliner Modelabels Picaldi, Harald Peters' Stück über die jüngst erschienenen gesammelten Kurzfilme des radikalen Filmregisseurs Kenneth Anger, Thomas Schönbergers Auseinandersetzung mit dem belgischen Maler Luc Tuymans, Doris Kuhns Feature über einen Frühling voller Horrorfilme – alle diese Artikel begreifen Popkultur als Momente der Horizonterweiterung und der Erkenntnissuche.

Dass dabei die Musik nicht zu kurz kommt, versteht sich in Spex von selbst. Nur betrachten wir eben auch die Musik als Zeichen unserer Zeit und schreiben entsprechend über sie. Die neueste Folge der unlängst von den Lesern zur beliebtesten Rubrik gewählten »Kunstsprache« stellt mit Niels Frevert und Bernadette La Hengst zwei Sänger vor, die in Spex die überraschenden Methoden ihres Songwritings erklären. Das mit großer Neugier erwartete und diesen März erscheinende Debütalbum der Gutter Twins um Screaming Tree Mark Lenegan und Greg Dulli von den Twilight Singers nahmen wir zum Anlass, Josh Haden, den in Los Angeles lebenden Sänger von Spain, zu bitten, unsere lose Serie von Musikerbegegnungen wieder aufleben zu lassen. Zu guter Letzt traf sich Martin Hossbach, frisch ernannter Chef vom Dienst, mit The Magnetic Fields zum traditionellen Vorspiel – und musste die ausgewählten Songs selbst singen, da Stephen Merritt sich weigerte, eine CD abzuspielen.

Dass mit Markus Schneider (er schreibt in diesem Heft über Mark Stewart), Christoph Gurk (er rezensiert die geniale neue Platte von John Maus auf Seite 155), Peter Abs (zusammen mit Stephan Herczeg schreibt er auf Seite 136 über die Platte der Ausgabe) gleich drei ehemalige Autoren zurück zur Spex gekehrt sind, freut uns alle in der Redaktion außerordentlich, markiert ihr Entschluss doch nicht zuletzt eines: Spex ist am Kiosk so erfolgreich wie schon seit Jahrzehnten nicht mehr. Nein, dieser Erfolg wurde möglich, weil wir auf journalistische Qualität – und somit Unberechenbarkeit – gesetzt haben.

*Max Dax*

*PS: Abonnenten der Spex (und nur die) erhalten mit dieser Ausgabe wieder eine Gratis-DVD: Dieses Mal mit dem Spielfilm »White Star« (Hauptrolle: Dennis Hopper) von Roland Klick und einem 26-minütigen gefilmten Interview mit Mark Stewart.*
*Spex abonnieren: www.spex.de/abo.html*

*PPS: Eine unglückliche Formulierung im Vortext zu Aram Lintzels Jahresrückblick in Heft #312 möchten wir an dieser Stelle korrigieren: Wo stand »Null Bock im neoliberalen Arbeitslager« hätte korrekt stehen müssen »Null Bock im neoliberalen Trainingslager«. Den Fehler bitten wir zu entschuldigen.*

www.replay.it

REPLAY

# MITARBEITER DER AUSGABE

## Anna Charlotte Thode

*Anna Charlotte Thode wuchs in der ostwestfälischen Provinz auf, studierte Politikwissenschaft, Italienisch und Französisch in Leipzig, Bologna, Potsdam und Berlin. Unsere versierte Korrekturleserin liebt Fußball und gute Bücher – was mehr miteinander zu tun hat, als man zunächst annehmen mag, immerhin muss der Mensch schon eine Menge lesen und auch viel Fußball gucken, damit am Ende ein paar wenige großartige Momente in Erinnerung bleiben. Thode war freiwillige Helferin – oder wie die FIFA sagt: »Volunteer« – bei der Fußball-WM 2006 und dort mit der Betreuung der Journalisten befasst.*

## Josh Haden

*Josh Haden wurde als Sohn der Jazzlegende Charlie Haden in New York geboren. Er ist Sänger und Bassist der Band Spain, die er im Herbst 2007 nach fast zehn Jahren in Los Angeles wiedervereinigte und mit der er momentan an einem neuen Album arbeitet. Im Frühjahr letzten Jahres veröffentlichte Haden, der wie sein Vater aussieht, sein fantastisches, von Dan The Automator produziertes Soloalbum »Devoted« (siehe Spex #308). Als sei dies alles nicht schon genug, nahmen die Geschwister Haden (Josh hat drei Schwestern) mit ihrem Vater jüngst in Nashville die erste gemeinsame Platte unter dem Namen Haden Family auf. Für Spex traf er Ende Januar die Gutter Twins aka Greg Dulli und Mark Lanegan in ihrer Bar am Sunset Boulevard. Sein lesenswertes Blog ist unter http://joshhaden.blogspot.com zu finden.*

## Eva Beth & Torsten Oelscher

*Die beiden deutschen Fotografen Eva Beth und Torsten Oelscher, www.beth.oelscher.net, leben seit mehr als fünfzehn Jahren in Paris, wo sie für diese Ausgabe der Spex den »Shoah«-Regisseur Claude Lanzmann fotografierten. Im Anschluss reisten sie in die Woiwodschaft Masowien, ins nahe dem Westlichen Bug gelegene Treblinka, wo sie das Mahnmal am Ort des ehemaligen Vernichtungslagers Treblinka und die nähere Umgebung fotografierten. Polen war für das Paar, das unter anderem bereits in Norwegen, Mexiko, Südafrika und Ägypten gearbeitet hat, eines der ersten Länder, das sie bereisten, in denen sie Sprachprobleme hatten. Oelschers Familie stammt aus Polen, am Kriegsende flüchtete sie, sein Vater wurde noch in Polen geboren. Die Redaktion bedankt sich an dieser Stelle herzlich für das große Engagement der beiden.*

## Meike Eimers

*Meike Eimers studierte ganz viel: Kunstgeschichte, Archäologie, Italienisch, Geschichte, Germanistik, Anglistik und Veterinärmedizin in Augsburg, Oldenburg, Hannover und Lyon. Sie arbeitete mehrere Jahre in der molekularmedizinischen Forschung in Berlin, dann in einer Großtierpraxis in Scheeßel. Neben gelegentlichen Gastauftritten mit Querflöte und Keyboard in verschiedenen mehr oder weniger bekannten Bands ist sie derzeit als Tierärztin in einer Berliner Kleintierklinik beschäftigt. Sie promoviert zurzeit über die Rolle des Endozytoserezeptors Megalin bei der Pathogenese progredienter Nephropathien. Für diese Ausgabe der Spex schrieb Meike Eimers einen Beitrag über die Beschallung von Kühen auf dem Bauernhof.*

# VERÖFFENTLICHUNGEN UNSERER AUTOREN

### *JUICE*

*»Rap in D, Vol. 2«*

*(Piranha)*

Mit der Fortsetzung von »Rap in D« tragen unsere Autoren Davide Bortot und Stephan Szillus, beide hauptberuflich bei Juice tätig, den Entwicklungen und Umwälzungen im dt. Hiphop der letzten Jahre Rechnung. Die Sonderausgabe bietet u.a. Interviews mit den Protagonisten der Kultur, von Bushido bis Fettes Brot, von K.I.Z. bis Kool Savas. Daneben wurden Linernotes zu den 20 wichtigsten deutschen Rap-Alben der Geschichte erstellt. Die beiliegende DVD zeigt 120 Minuten lang die Höhepunkte der Jubiläumsfeier »10 Jahre JUICE - The Official Birthday Bash«.

### *Monitorpop-DVD*

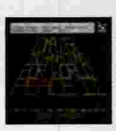
Die erste Ausgabe der (gefilmten) DVD-Zeitschrift »Monitorpop« ist ein ambitioniertes Bekenntnis zu radikalen Künstlerlebensläufen. Herausgegeben von Toni Schiefer, versammelt »Monitorpop« neben Kurzfilmen und Dia-Shows vor allem sechs Interviews mit Außenseitern des internationalen Kunst- und Musikbetriebs. Max Dax traf den Regisseur Amos Kollek, den Wiener Aktionisten Hermann Nitsch, den Pop-Art-Künstler Joseph Kosuth sowie den politisch aktiven Musiker Matthew Herbert und führte bei fast allen Gesprächen auch Regie. Das Interview mit Mark Stewart auf der Abo-DVD zu dieser Spex wurde »Monitorpop« entnommen. »Monitorpop« ist zu beziehen über: *www.monitorpop.de*

### *Sabine Sanio und Martin Hossbach (Hrsg.)*

*»Musikmissbrauch und Psychogeographie«*

*(www.masseundmacht.com)*

Das Buch liefert einen Überblick der Konzerte, die Christian von Borries in den vergangenen Jahren entworfen und realisiert hat. Es macht zudem anhand von Texten diverser Gastautoren die Problemstellungen deutlich, die er als Motivation seiner musikalischen Arbeit begreift. Mit Beiträgen von Diedrich Diederichsen, Berthold Seliger, Tim Renner, Björn Gottstein u.a.



### *V.A*

*»Computer Incarnations For World Peace II«*

*(Sonar Kollektiv)*

Sonar Kollektiv und der Spex-Direct-Cuts-Kolumnist Gerd Janson, der auch das Label Running Back Records betreibt, feiern die Rückkehr von Disco. Während der Fokus beim ersten Teil der Serie hauptsächlich auf verborgenen Schätzen der New-Wave-Ära lag, widmet sich die neue Compilation der Disco-Renaissance auf den Tanzböden weltweit – es sind ausschließlich aktuelle Produktionen zu hören.

# IMPRESSUM


Verlag
*piranha media GmbH, Lindwurmstraße 129 a, 80337 München*

Herausgeber
*Alexander Lacher [Anschrift: siehe Verlag]*

Verlagsleitung
*Petra Lengnick [petra.lengnick@piranha-media.de]*

Redaktion Berlin
*Spex Redaktion, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin*
*E-Mail Redaktion/Grafik: vorname.nachname@spex.de*
*www.spex.de*

Chefredaktion *[verantwortlich]*
*Max Dax*

Chef vom Dienst
*Martin Hossbach*

Redaktion
*Print: Jan Kedves, Martin Hossbach*
*Online: Walter Wacht*
*Redaktionspraktikantin: Corinna Koch*
*Ressortleiter Mode: Jörg Sauer*

Art Direction / Gestaltung
*Mario Koell (AD),*
*Patrick Klose*

Lektorat
*Anna Charlotte Thode*

AutorInnen / MitarbeiterInnen
*Peter Abs, Andreas Ammer, Jens Balzer, Davide Bortot, Carlos de Brito, Detlef Diederichsen, Meike Eimers, Harald Engelbrecht, Konrad Feuerstein, Christoph Gurk, Josh Haden, René Hamann, Sebastian Hammelehle, Tino Hanekamp, Andreas Hartmann, Stephan Herczeg, Thomas Hübener, Gerd Janson, Doris Kuhn, Friedemann Karig, Gunnar Klack, Holger Klein, Detlef Kuhlbrodt, Ralf Krämer, Stephan Loichinger, Joachim Ody, Harald Peters, Kirsten Riesselmann, Markus Schneider, Simon Schneller, Thomas Schönberger, Tomasso Schultze, Stephan Schwanke, Florian Sievers, Matthias Strzoda, Stephan Szillus, Oliver Tepel, Klaus Theweleit, Christoph Twickel, Christian von Borries*

Fotografie / Illustration
*Eva Beth, Ruben Diaz, Piper Ferguson, Steve Gullick, Flora Hanitijo, Karoline Kämling, Michael Mann, Torsten Oelscher, Marco Reckmann, Alice Rosenbaum, Kai von Rabenau, Marco Reckmann, Oliver Schultz-Berndt, Christoph Voy, Eric Watson, Sarah Willmer*

Anzeigen
*Jörg Sauer [Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag]*
*Tel: 089 30 77 42-11, Fax: 089 30 77 42-33*

*Marta Maruszewska [Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag] Tel: 089 30 77 42-30*

*Martin Hossbach [Koordination Heft-CD]*
*martin.hossbach@spex.de*

Leitung Marketing und Sales
*Martin Grüter [verantwortlich] Tel: 0221 579 78-01*
*martin.grueter@piranha-media.de*

Abonnement-Verwaltung
*Joint Forces Media GmbH, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin*
*Tel: 030 69 59 72 30 Fax: 030 69 59 72 40/abo@jfmedia.de*

Druck
*Dierichs Druck + Media GmbH & Co. KG,*
*Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel*

Vertrieb
*MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauer Str. 5, 85386 Eching, Tel: 089 319 06-0, Fax: 089 319 06-13*



*© 2008 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.*

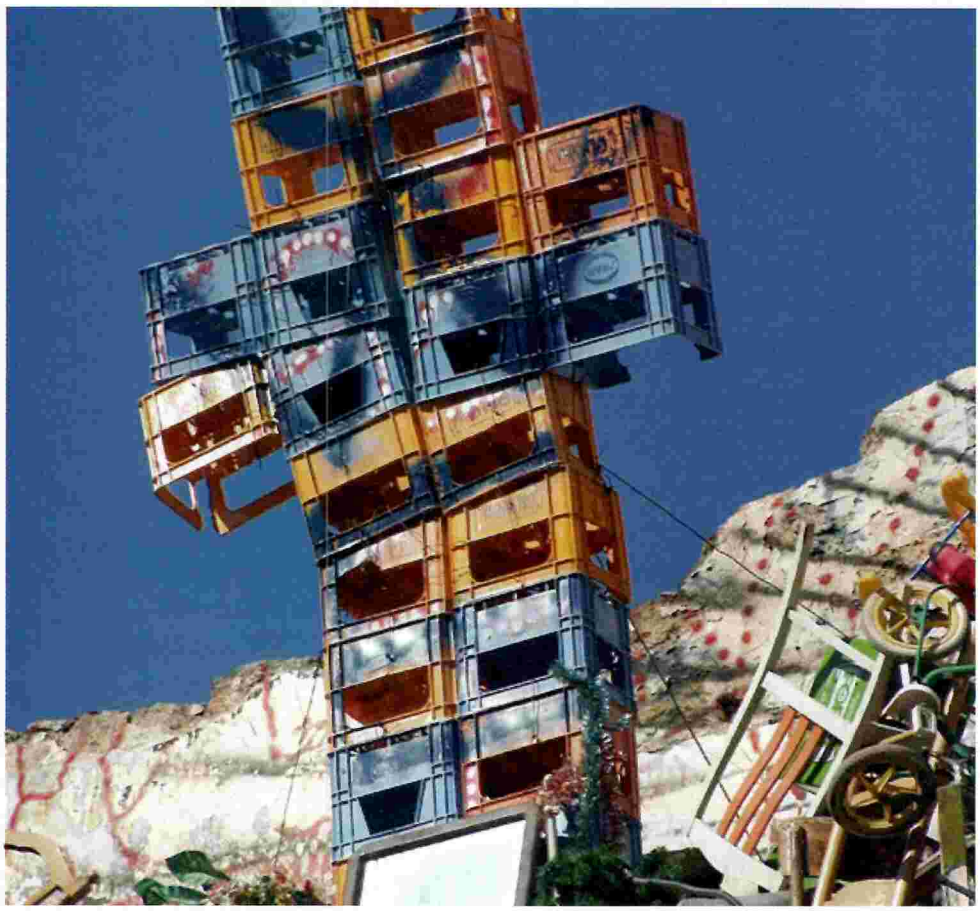


*Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für ein Jahr: Inland EURO 25,- / Ausland EURO 35,- inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 05+06/2008: 26.03.2008, EVT: 18.04.2008. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2008.*

# 25.04.2008

www.portishead.de

# LESERBRIEFE



*© 2007 Günther Staudinger*

¬ BETR.: PALERMO

Liebe Redaktion,

mein Bruder und ich waren im November 2006 in Palermo. Wir bewegten uns in Seitengassen Richtung Vucciria, und noch bevor wir unser Ziel erreichten, standen wir mitten auf der Piazza Garraffello. Irgendwie stand ich auf der Leitung, aber mein Bruder meinte: Das ist ein Kunstwerk. Ringsum am Platz stand auf den alten Mauern in neongrüner Sprayschrift UWE UWE UWE... gemalte Logos von Esso, McDonalds, Spar... in einem Abbruchhaus stand eine Skulptur aus Müll, fein säuberlich und ordentlich geschichtet, obendrauf ein monumentales Bierkistenkreuz. Den anderen Leuten, die hier wohnten und die mit ihren Vespas und Fiats die Piazza als Abkürzung nutzten, schien das alles egal zu sein. Wir kamen ins Schwärmen: Wer war das? Keine Ahnung, wie lange wir dort stehen blieben, aber wir waren für den Rest unseres Aufenthaltes der festen Überzeugung, dass wir hier unsere ganz persönliche Entdeckung gemacht haben.

Ich berichtete in meinem Freundeskreis von unserer Entdeckung. Ein Jahr später bekam ich einen Anruf von Richie von interstellar records: In der Spex steht was über den Uwe Jäntsch! Hey cool! Die Entdeckung war pfutsch! Als Entschädigung dafür gab es einen Bericht über Susan Sontag. Ich wollte den Kulturwissenschaftler Robert Pfaller mit eurem Bericht konfrontieren. Er kam mir in seiner Vorlesung zuvor.

Best,

*Johannes Staudinger*

¬ BETR.: JOLLY GOODS

Hallo Spex,

euch würde ein bisschen mehr Genderdiskurs gut tun, anstatt Altmännerfantasien über »erwachsenen Sex« von jungen Frauen zu drucken. Vielleicht hättet ihr die Seite mit unserem Foto nutzen sollen, um sie mit Infos zur Musik zu füllen, wo doch im Text auch schon ausführlich unsere Haarfarben besprochen werden.

Auch bei den Blood Red Shoes wird noch mal explizit darauf hingewiesen, wie »selbstverständlich« die Frontfrau dort ihre Position einnimmt. Da stellt sich zum hundertsten Mal die Frage, warum bei jeder Band mit Frauenanteil erneut hervorgehoben werden muss, dass es sich tatsächlich um Musik machende Frauen handelt, dieses aber natürlich mittlerweile völlig normal ist, wow! Hier wird der Sängerin Laura auch noch selbst die Aufgabe der eigenen Akzeptanz zugeteilt, die eigentlich dem Publikum bzw. dem Musikjournalismus obliegt. Dabei müsste dem Autor doch klar sein, dass sie ihr eigenes Selbstverständnis wohl nicht infrage stellt, sonst würde sie nicht da stehen mit ihrer Gitarre.

*Jolly Goods*

¬ BETR.: WISSENSMÄSSIG

Hallo Spex,

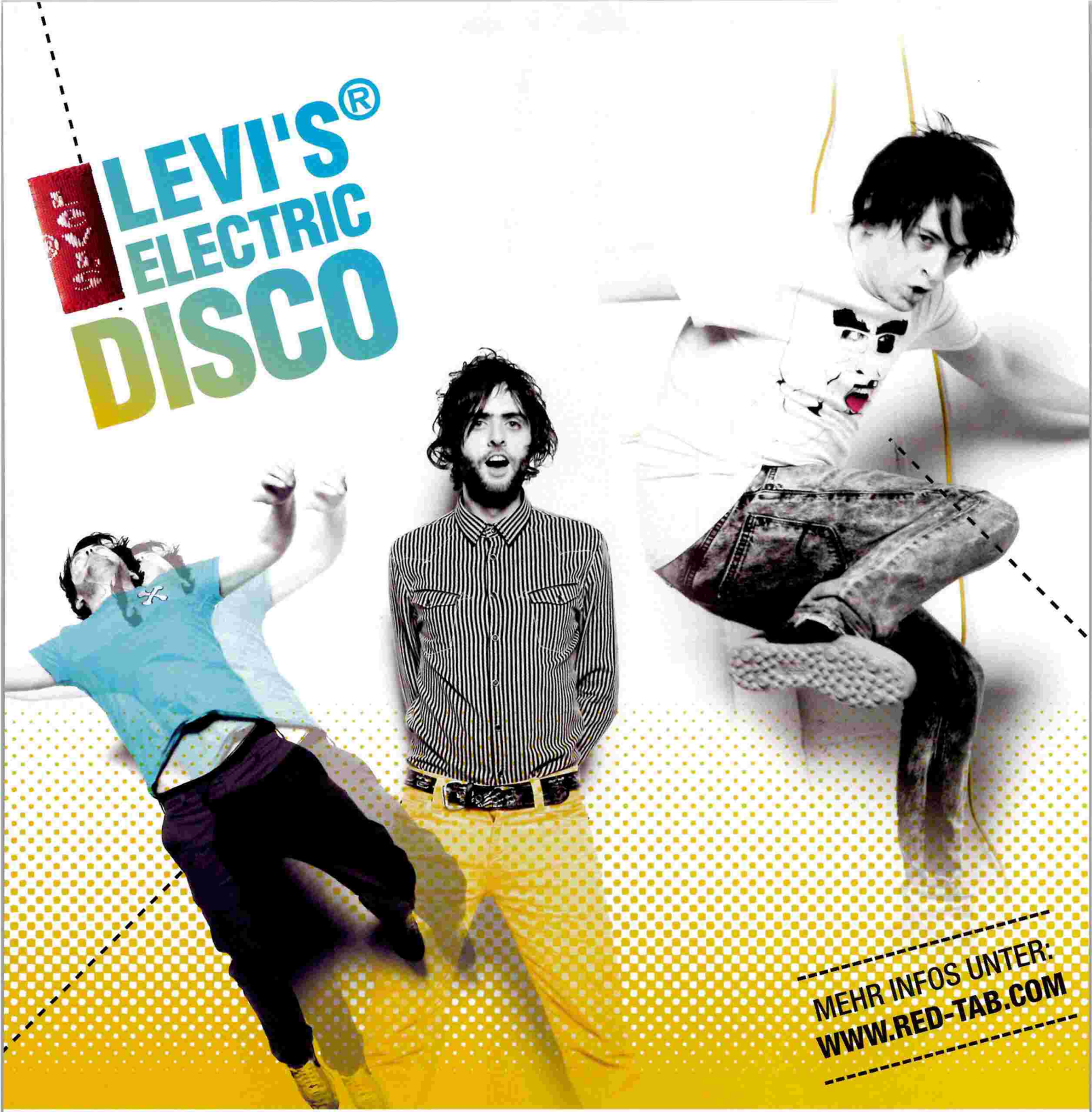
eine freundlich gemeinte Anmerkung aus der akademischen Popforschung: Wenn man dermaßen auf Wissen setzt, wie ihr das tut, nervt es beim Lesen, wenn das Wissen fehlt. Im Lob auf Mathew Jonsons Jazzprojekt in Spex #311 fehlte mir der Hinweis auf David Moufangs zwei Conjoint-Alben. In der aktuellen Ausgabe wundere ich mich über die Behauptung, das kommende Album von Robert Owen sei sein erstes Soloalbum. Schmückt meine Larry-Heard-Umfeld-Sammlung doch »Rhythms In Me« von Robert Owens, produziert 1990 von Knuckles und Morales für Island Records. Ein schönes Album. Vielleicht ist es ein Zufall, dass meine beiden Beispiele für Wissenslücken aus dem Bereich der Track Music kommen. Vielleicht auch nicht, ist es doch eine Musikrichtung, die nie eins mit Indie war – und die sich außerdem prinzipiell gegen das »Wissensmäßige« sträubt. Ich denke, es ist heute sehr schwer, den Gestus des Wissens aufrechtzuerhalten, zu einem Zeitpunkt, wo sich die Popkultur in viele koexistierende Welten vervielfältigt hat. Ich frage mich deshalb, warum ihr diesen Gestus so pflegt. Hat er nicht schon in der Spex von Christoph Gurk antiquiert gewirkt? Hat er nicht zum letzten Mal Anfang der neunziger Jahre in Hans Nieswandts Spex funktioniert, und auch da nur auf der Grundlage von Hilfsmitteln wie Ironie und doppelten Böden? Weshalb nicht weniger wissensmäßig schreiben? Oder aber: auch der Track Music das Wissen, die Geschichte, die Faktizität zubilligen, die Ihr versprecht.

Schöne Grüße,

*Jochen Bonz*

*Wir bitten darum, alle Leserbriefe mit der Betreffzeile »Leserbrief« an redaktion@spex.de zu schicken. Die Redaktion behält sich vor, Leserbriefe zu kürzen oder nicht abzudrucken.*

# LEVI'S® ELECTRIC DISCO



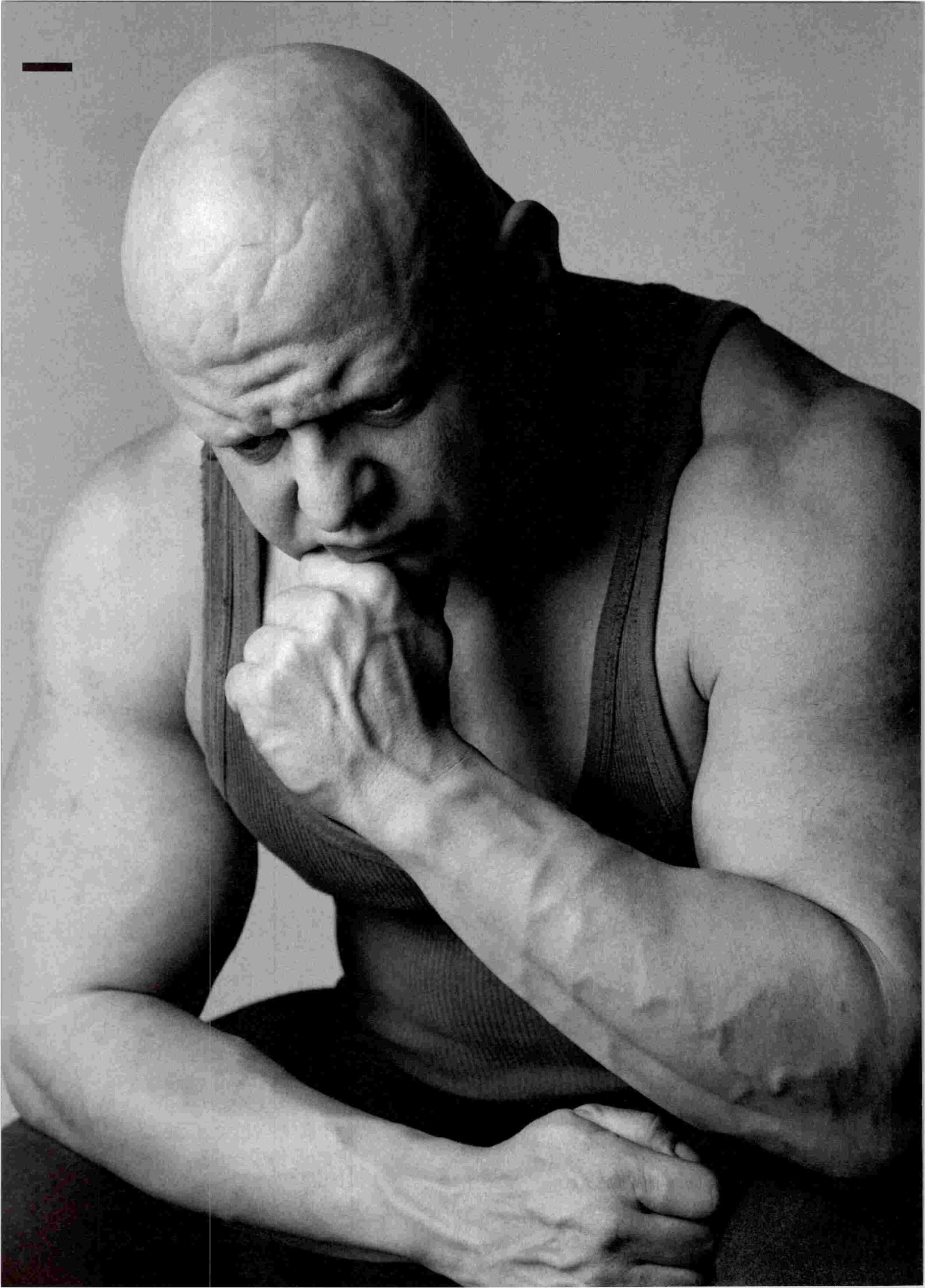
MEHR INFOS UNTER:
WWW.RED-TAB.COM

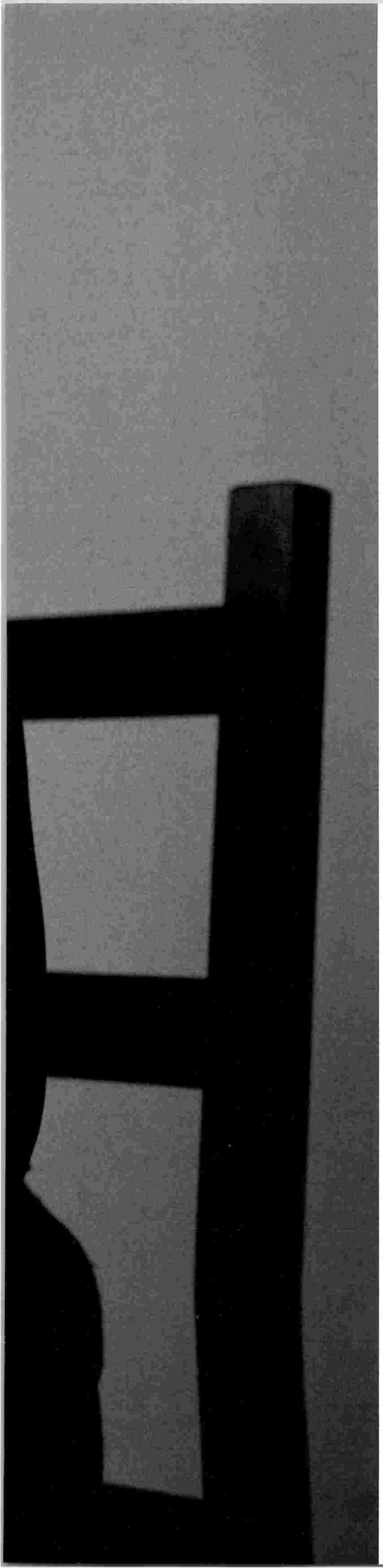
**LEVI'S® ELECTRIC DISCO//08**

# SHITDISCO LIVE
# MSTRKRFT
# PUNKS JUMP UP
## + LOCAL DJ'S

DO 03.04. WIEN - FLUC
FR 04.04. FFM/OFFENBACH - HAFEN 2
SA 05.04. KÖLN - GEBÄUDE 9
MI 09.04. ZÜRICH - MASCOTTE
DO 10.04. BERLIN - LIDO
FR 11.04. MÜNCHEN - REGISTRATUR
SA 12.04. HAMBURG - MANDARIN KASINO

KARTENHAUS www.kartenhaus.de
SSC GROUP GMBH
spex
Groove
piranha
RED-TAB.COM





# RUMMELSNUFF
# KUMPEL, KOMM BALD WIEDER

***Ist Skepsis angebracht? Roger Baptist alias Rummelsnuff lässt vor dem Berliner Olympiastadion den Pectoralis spielen und singt Elektroschlager von Siegeswillen und fester Männerfreundschaft. Ein mit faschistischer Ästhetik liebäugelndes schwules Riesenbaby? »Nein«, sagt Rummelsnuff. »Durchtrainierte Körper sind eben mein Ding.«***

**TEXT:** KIRSTEN RIESSELMANN **FOTOS:** OLIVER SCHULTZ-BERNDT

Zuallererst sah man dieses Video. Ein stiernackiger, ölig nackter Mann mit Glatze tritt gegen einen anderen gut ausgestatteten Nackten zum Ringkampf an. Die Bilder von Schwitzkästen und Beinhebeln sind in Schwarz-Weiß gehalten, die Konturen von Oberarmmuskelbergen, Schädelfalten und Proportionspopos zeichnen sich beim Nacktkampf deutlich ab. Im Zwischenschnitt: der Glatzkopf, wie er im Adidas-Muscle-Shirt vor dem Berliner Olympiastadion Bizeps und Brustmuskulatur zucken lässt. Dazu zu hören gibt es wuchtigen Elektrosound, der an Rammstein, Joachim Witt und Tommi Stumpff denken lässt, außerdem eine die Grundfesten jeder Turnhalle erschütternde Bassstimme: »Du ein Mann, ich ein Mann, beide gleich' Gewicht / Geschwindigkeit und Kraft sind beim Kampfe Pflicht / Du ein Mann, ich ein Mann, beiden juckt das Fell / Zum Ringen auf die Matte jetzt, zum Kampfe, aber schnell / Leib um Leib, der Puls schnellt hoch, der Atem schwer und tief / Trieb und Kraft, Mut und Geist uns zum Kampfe rief, uns zum Kampfe rief.«

Da weiß man erstmal nicht so richtig weiter, mit Rummelsnuffs »Ringen – Olympia-Version«. Darf man lachen, ist Skepsis angebracht? Rummelsnuff, ein Mann aus dem Osten, aha, und jetzt »der Neue« auf Alfred Hilsbergs ZickZack-Label, Nachfolger von Jens Friebe sozusagen. Und im Berghain tritt er auf, Berlins stolz gepflegtem Lieblings-Sodom-und-Gomorrha, Hort ekstatischen Clubbens und schwuler Ausschweifung. Was macht dieser Mann hier? Avantgardismus dadaistischen Zuschnitts, eine mit faschistischer Ästhetik liebäugelnde Provonummer – oder stählt er

sich selbst zum Trash-Darling der schwulen Partysubkultur? Alles zusammen?

Sicherheitshalber schaut man noch mal schnell in seinen Theweleit – um dann mit einer fein ausbaldowerten These ins Interview zu marschieren: Hier hat jemand den preußisch-soldatischen »Umbau des Leibs« in eine »Muskelmaschine« als Konzeptkunst an sich selbst vorgenommen – um im gleichen Zuge zweierlei vorzuführen und zu dekonstruieren: den gestählten Körper als kriegerisch-protofaschistisches Männlichkeitsideal einerseits, den gestählten Körper als schwulen Sexhandelswert andererseits. Dazu passen elektrifizierte Sportschlager und Seemannslieder mit absichtsvoll altbackenen Texten nur wie die Faust aufs Auge.

Dann ruft Alfred Hilsberg an. Und fragt, ob es an dem verabredeten Interviewort mit Rummelsnuff auch was zu essen gebe. Ein Kraftsportler brauche nämlich häufig Nachschub.

Rummelsnuff aka Roger Baptist, Jahrgang 1966, sitzt später im Café, raucht Zigarillos, sächselt leicht und trinkt Kaffee. Unter seinem dunkelblauen Troyer wohnt tatsächlich ein voluminöser Körper, der ganze Mann aber kommt weniger kampfbereit als vielmehr äußerst besonnen und freundlich daher, fast schüchtern, und ringen tut er nur mit seinen Antworten.

Ist Rummelsnuff der Spiegel eines faschistoiden Männlichkeitsideals? »Nein, er bezieht sich auf die DDR-Sportkultur, von der ich sehr geprägt wurde. Sportunterricht war etwas ganz Wichtiges. Und das finde ich gut so. Die haben das in den DDR-Sporthymnen schon alles ganz prima auf den Punkt gebracht. Ich füge nur noch etwas hinzu.« Und dafür ist die geballte Anwendung von recht strengem Vokabular – Kraft, Mut, Pflicht, Kampfesgeist, Siegeswillen – nötig? »Aber es geht nun mal um Sport, da passen diese Begriffe doch.« Geht es auf einer zweiten Ebene nicht immer auch um schwulen Sex? »Nein. Ich wollte schon eine größere Gruppe erreichen als nur die Schwulenszene. Dass die das teilweise auch annimmt, ist ein schöner Nebeneffekt. Aber ich möchte dort nicht hängenbleiben, das wäre mir zu wenig Anspruch. Außerdem würde ich keine wohlwollenden Lieder über schwules Balzverhalten machen. Das sagt mir eigentlich gar nicht zu.« Also ist ein Lied übers Ringen einfach nur ein Lied übers Ringen? »Ja, mich fragte mal ein junger Typ, ob ich nicht eine Hymne schreiben könnte für seinen Ringerverein. Ich fand dann: An und für sich ein Thema, das sich gut verarbeiten lässt.« Aber muss man sich dann im Video wirklich wie eine Breker-Statue vors Olympiastadion stellen? »Ich bin ideologisch so weit davon entfernt, dass ich nie denke, mich dafür entschuldigen zu müssen. Mich faszinieren eben durchtrainierte Körper. Auch bei Frauen übrigens. Das ist halt mein persönliches Ding. Ein bisschen Sport zu machen, ist ja auch nicht das Ungesündeste, was man sich antun kann.«

Also nochmal ganz von vorn.

Roger Baptist ist Rummelsnuff. Rummelsnuff ist die Summe dessen, erklärt Baptist, »was ich texte und komponiere und zusammenbastele. Er ist das Produkt, das jetzt vorliegt. Etwas anderes kommt dabei nicht heraus. Ob er eine Kunstfigur ist, sollen andere beurteilen.« Rummelsnuff zeigt sich entweder mit einer Kapitänsmütze oder einem völlig albernen schwarzen Latex-Käppi auf dem Kopf, das nach brutal gekappten Micky-Maus-Ohren aussieht. Meist schaut er unter dieser Gummisturmhaube mit einer Mischung aus Traurigkeit und Arglosigkeit in die Welt. Rummelsnuff ist einer, der mit seinem Seesack von Bord eines abgetakelten Schiffes stapft, um hernach eine ganze Flasche Sliwowitz zu bechern und sie dann auf einem grünen Hügel im Abendlicht einem Freund wieder vor die Füße zu kotzen. Rummelsnuff ist derber Kerl, sentimentale Wuchtbrumme und Riesenbaby zugleich. Den Namen hat sich der norwegische Black-Metal-Maler Bjarne Melgaard ausgedacht, der Roger Baptists Musik 2004 für eine Ausstellung mit blutigen Bildern anfragte. ›Rummel‹, weil Baptist damals wie heute im Berliner Stadtteil Rummelsburg wohnte, einem weitläufigen Ostkiez voller maroder Industriebauten und Kohleheizungen. Und ›Snuff‹, weil Melgaard sich damals für Snuff-Filme interessierte. Roger Baptist deutschte die Aussprache ein, »denn ich finde ›Snuff‹ mit ›U‹ ausgesprochen vom Klang her schöner und lustiger – wie eine Figur aus dem DDR-Kinderfernsehen«.

Roger Baptist ist schon lange Musiker. Zu Schulzeiten noch Fagottist im Gemeinschaftsorchester Riesa-Großenhain, gründete er 1987 seine erste Band: Kein Mitleid. 1989 wurde er Keyboarder bei der legendären Dresdner Underground-Formation Freunde der italienischen Oper, danach spielte er beim Elektro-Industrial-Duo Automatic Noir. Obwohl vor der Wende nur auf aufregenden Umwegen zu bekommen, sind die ihm wichtigsten Einflüsse für seine Musik schon lang Laibach, DAF und Trio – vor allem der Gesangsstil von Stephan Remmler. Nach dem Ende von Automatic Noir 1998 verlegte sich Baptist, der natürlich auch vorher schon einige Kurz- und Langhanteln bei sich zu Hause aufbewahrte, ganz auf den Kraftsport. Er machte seinen Trainerschein und sich selbständig. Aber so ganz musikabstinent ging es nicht. Für Rummelsnuff ließ er deshalb 2005 den Job und alle Sicherheiten sausen, baute Rechner, Sampler, seinen alten Korg-Synthesizer und seine Keyboards wieder auf und legte los.

Heraus kam, was Rummelsnuff selbst »Elektro-Punk-Gassenhauer« nennt. Was es ganz gut trifft. In den vierzehn Liedern auf seinem Debütalbum »Halt durch« pumpt sich der computergenerierte Bass stoisch immer vorwärts, hält sich die harmonische Dramaturgie treu ans Drei-Akkord-Schema, und die Refrains legen das Mitsingen und Mitschunkeln oft nah. Fast ursprachliche Verehrung physischer Stärke und mannhafter Schicksalsergebenheit paart sich mit großer, naiver Weltweisheit, wenn sich Rummelsnuff durch unterschiedliche Rollen probiert, die allesamt Männertypen aus dem Heimatfilm der fünfziger Jahre nachempfunden zu sein scheinen. Da gibt es den Seemann, den »Rummelkäpt'n«, der nie aufgibt, der eine »Kampfnatur« ist, selbst wenn »Herbstorkane mächtig drohn«, und den man einsam zieh'n lassen muss. Da gibt es den Eisenkumpel, der stets strammsteht, »zum Sport bereit«, und den Bergwerkskumpel, der sich schweißüberströmt im Schacht voranquält. Dem gegenüber steht der Rummelsnuff, der in Troubadourmanier von Liebe und Leid auf dem Zug namens Zeit berichtet – der Verlassene, dem einst der »Himmel voller Geigen« hing und der vom Blitz des Liebeskummers »tief ins Mark« getroffen wurde.

Rummelsnuff wie seine Musik sind geschmacklos und anrührend, völlig aus der Zeit gefallen und dabei voller autonomer, nicht strategisch entstandener Kunst. Mit Rummelsnuff lässt sich die Faust der linken zum vor sich hinbolzenden Rhythmus gut in die Handfläche der rechten Hand rammen. Mit Rummelsnuff lässt sich aber auch weinen und lachen und der guten Dinge an Hans Albers und Freddy Quinn gedenken. Und selbst wenn Rummelsnuff keine große Lust hat, sich als komplex agierenden Queer Artist zu verkaufen oder das dicke Bündel kunst- und politikhistorischer Schichten in seinem Œuvre zu entknoten: Rummelsnuff ist, gerade weil sich Stärke und Schwäche, Albernheit und heiliger Ernst, faschistische, ostige, schwule, zwanziger-Jahre-avantgardistische, athletische und clowneske Ästhetik so wild in ihm kreuzen, ein Fürsprecher in Sachen einer lässigen Offenheit – die neue Galionsfigur für alle JüngerInnen einer ewigen Wahrheit: Jedem Tierchen sein Pläsierchen.

**Rummelsnuff** *»Halt durch« (ZickZack / Indigo)*

c/o pop

# FESTIVAL

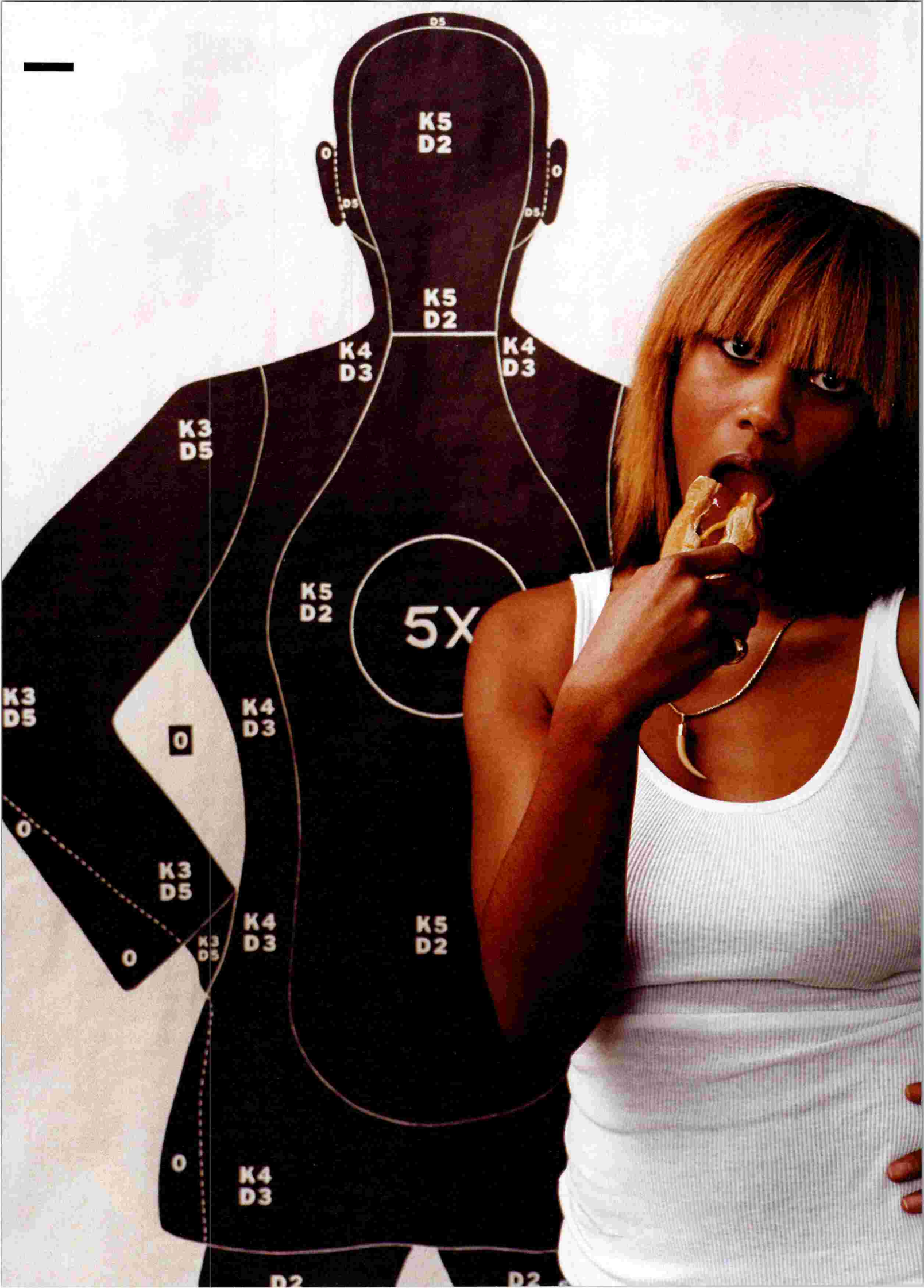
13. – 17.08.08 KÖLN

# DAS FESTIVALTICKET FÜR 35 €!

JETZT BUCHEN UNTER WWW.C-O-POP.DE

Das Early-Bird Festivalticket für 35 € statt 59 € ist bis zum 31.03. erhältlich un
gilt für alle Musikveranstaltungen von c/o pop.

COLOGNE ON POP


D5
K5
D2
0
D5
0
D5
K5
D2
K4
D3
K4
D3
K3
D5
K5
D2
5X
K3
D5
K4
D3
0
0
K3
D5
K4
D3
K5
D2
K3
D5
0
0
K4
D3
D2
D2

# SANTOGOLD
# NICHTS PASST, ALLES SITZT

***Freundin von M.I.A., Liebling der »uber-cool producers«: Santi White alias Santogold erteilt dem Normlebensweg eine Absage und arbeitet in Bedford Stuyvesant an ultra-aktueller Großstadtmusik, zu der sich prima dubben, skanken und pogen lässt.***

**TEXT:** KIRSTEN RIESSELMANN **FOTO:** CRAIG WETHERBY

London, wenige Tage vor Weihnachten. Bevor es heim geht zu Mamas Truthahn, steht den Leuten noch der Sinn nach einem deftigen Banga. Man drängt zum M.I.A.-Konzert, benutzt in adventlicher Erwartungsfreude die generalverteilten Tröten gern, trinkt das teure Bier und ruft, eben: »M – I – A«! Hier den Opener zu machen, kann ein undankbarer Job sein. M.I.A., mittlerweile in New York zu Hause, hat für diesen Job ihre neue Nachbarin mitgebracht. Santi White aus dem an Brooklyn grenzenden Viertel Bedford Stuyvesant, der nächste New Yorker Kiez, dem die Gentrifizierung ins Haus steht, der bis dato aber noch ein guter Ort ist für Eckensteher-Dudes, nächtliche Gunfights sowie Künstler. Santi White heißt als Künstlerin Santogold, und als sie loslegt, begreifen die Londoner recht fix, dass sie ein ›next big thing to come‹ vor sich haben.

Santogold schickt zunächst zwei Tänzerinnen vor – gestopft in Leberwurst-Leggins, Puffärmelblüschen und übergroße Plastiksonnenbrillen. Die beiden Damen stellen sich breitbeinig hin und geben stoisch perfekte Woman Machines, Robodancer aus dem zombiefizierten New-Rave-Club. Dazu kommt dann die Musik, die an erster Stelle – Achtung, kognitive Dissonanz! – auf Melodieseligkeit setzt und an zweiter Stelle auf die Kunst abgerundeter Songschreiberei, auf das fluppende Strophe-Bridge-Refrain-Spiel. An dritter Stelle stehen der Flow und die Eleganz unterschiedlichster Tanzbarkeiten. Santogold dubbt und skankt, sie pogt und shuffelt, sie rockt wie weiße Indie-Jungs – und sie kann auch süßeste Folkrock-Gitarrenballaden. Santogolds Musik klingt, als hätte man Devo mit Gang Gang Dance, Gwen Stefani mit den Specials, KT Tunstall mit Blondie, ein Dutzend jamaikanische Dancehalls mit den Strokes sowie Nicolette mit den Slits verschnitten. Gestern, Vorgestern und Vor-dreißig-Jahren schnurren zusammen zu einer gefühlten Ultra-Aktualität, die dem Kompilationsdrang eines schon staubigen Postmodernismus zeigt, was außerdem noch eine Harke sein kann.

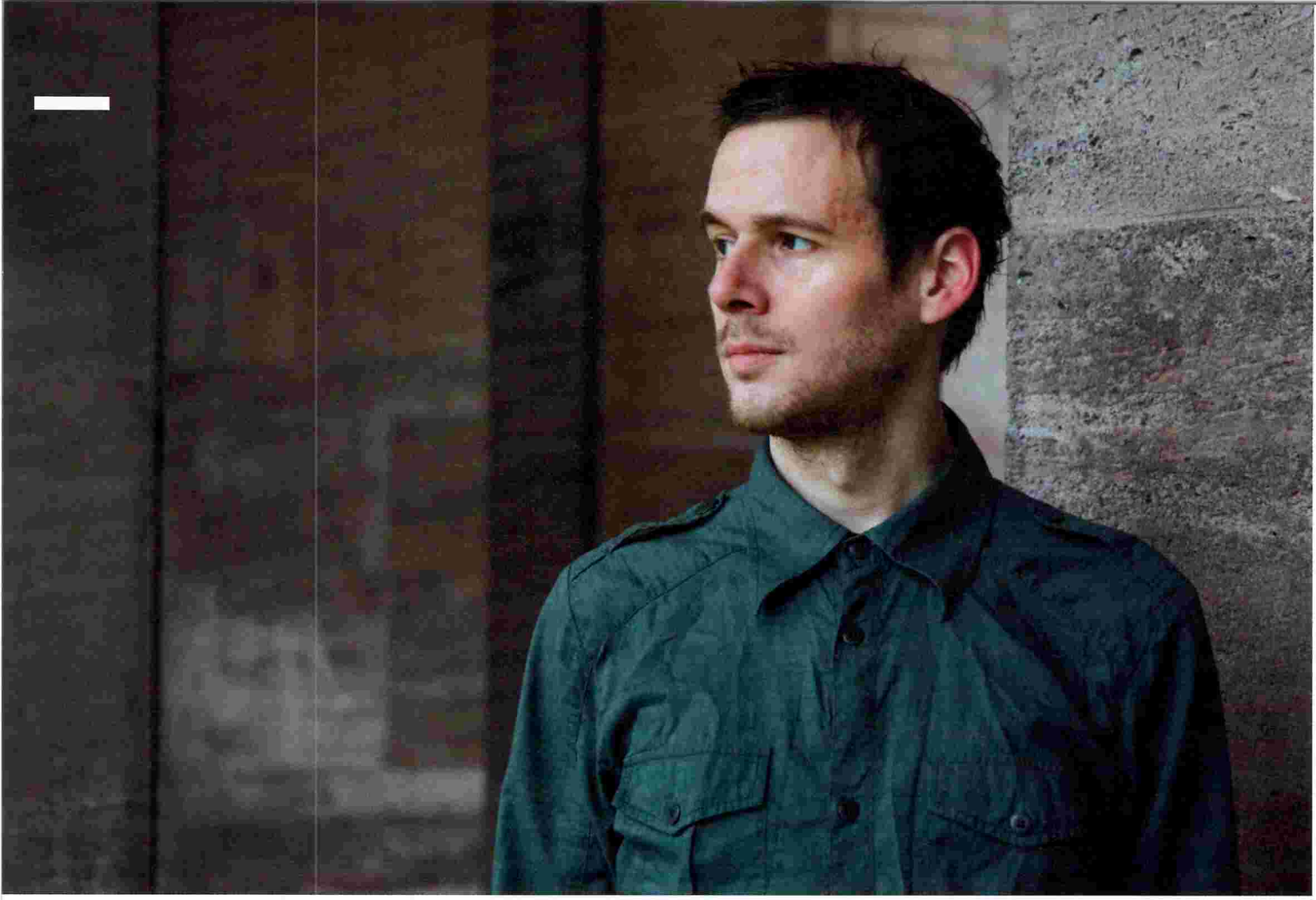
Santi White selbst ist das i-Tüpfelchen auf dieser hybriden Großstadtmusik. Sie trägt schwere Sneakers, dazu mehrere Goldringe an jedem Finger. Ihr Männerhut ruft ein symbolisches »Oi!«, Malcolm X und Martin Luther King auf dem T-Shirt rebellieren umsonst gegen den aufwendigen Lidschatten aus drei verschiedenen Türkistönen. Nichts passt, alles sitzt. So singt Santi White mit einer Stimme, die man nicht ›stark‹ nennen braucht, die aber viel Stärke hat, ihre Riddim-gerittene Absage an den Normlebensweg: »I pay for my eccentricity and my will to evolve.« Dann hängt sie an das rotzige Raggastück einfach »Lights Out« dran, eine wunderhübsche Mädchen-Gitarrenballade. Danach muss sie lachen.

Weil sie sich freut, dass schon Leute in der ersten Reihe mitsingen. Und weil sie jetzt, endlich, mit um und bei dreißig – ihr exaktes Alter sei »classified information« – für ihr Ding einstehen kann. Und zwar »strong and forcefully, really powerful, I mean: tough«. Als ihr Vater vor anderthalb Jahren starb, zog sie von Philadelphia nach New York, löste ihre Punkband Stiffed auf und entschied sich gegen das Geldverdienen in der Musikindustrie: keine A&R-Jobs mehr, kein Schreiben und Produzieren mehr für andere – Santi hat das Album »How I Do« der R&B-Chanteuse Res (das eine Viertelmillion Einheiten verkaufte) 2001 quasi im Alleingang gemacht und wurde auch als Songwriterin für Lily Allen engagiert. Santi White schmiss all das hin, fing neu an. Zusammen mit John Hill, dem Ex-Bassisten von Stiffed, hat sie in New York Santogold gestartet. Nach einem halben Jahr gemeinsamer Arbeit war das Grundgerüst eines Albums fertig.

Dann war sie pleite. Freunde halfen. Sie lacht, als sie das erzählt – nicht viele Musiker in New York hätten dieses Glück. Die Lust auszugehen verschwand. Heute sitze sie als »complete home buddy« zu Hause und arbeite an ihrer Musik, »ehrlich gesagt, etwas zwanghaft«. Und lacht. »Ach, dieses Künstlergetue, dieses Sehen und Gesehenwerden der Brooklyner Szene... Ich bin deswegen in New York, weil ich dort nicht auffalle, weil ich mich ganz auf mich konzentrieren kann und dabei unsichtbar bleibe.«

Das mit der Unsichtbarkeit wird wohl nicht mehr lange so gehen. Björk hat Santogold in ihr Vorprogramm geholt, Spank Rock wollen immer wieder mit ihr auf die Bühne. Einige, über die geschrieben wird, sie seien »the uber-cool producers«, kamen von selbst auf sie zu und wollten mit ihr an ihrem Debüt feilen: Diplo, Switch und FreQ Nasty. Sie findet es großartig, dass das Spektrum ihrer Musik durch das Überarbeiten in ständig anderen Konstellationen immer noch breitgefächerter geworden ist. Und es tut dem Album wirklich gut, dass seine Dub-Indie-New-Wave-Basis hie und da großmäuligere Verkleidungen aus Baile Funk, Toasting und Ghetto Tek bekommen hat. Santi White wollte keine konzeptuelle Reinheit, von Anfang an nicht, sie hat sich immer gesagt: Ich mache auf keinen Fall ein Popalbum für Amerika, ich mache Cross-Genre für Europa. Und dann war ihr Label doch irritiert und versuchte, alles noch in Richtung Pop zu drehen. Aber das hat sie sich verbeten. Zum Glück. Sonst könnte man Whites künstlerische Emanzipationsgeschichte nicht so erzählen, wie sie eben gelaufen ist: gut. Mit den vorläufigen Endstationen Selbstbewusstsein, Eloquenz und Geschmackssicherheit.

**Santogold** *»Santogold«*
*(Lizard King Records / RTD) VÖ: Mai 2008*



# CLARK

**TEXT:** FLORIAN SIEVERS **FOTO:** KAI VON RABENAU

***Es gibt ihn doch noch, den klassischen Warp-Sound: Chris Clark produziert in einem zugigen Apartment in Berlin albtraumhaft schöne, zerklüftete Soundschluchten. Viel Schredder für einen scheuen Stubenhacker.***

Er verlässt das Haus nicht gerne, wenn es noch hell ist. Ihm sind dann zu viele Menschen unterwegs, sagt er. Aber in der Nacht zieht es ihn raus, besonders, wenn es regnet oder schneit. Dann lässt er sich durch die Düsternis treiben, über die leeren Straßen der Stadt. In seinem Kopf verfugt sich dann diese perfekt fragmentierte Musik. Chris Clark geht es gut in solchen Momenten. Trifft man den 28-Jährigen, steht einem ein freundlicher Menschenumgeher gegenüber, schmalschultrig, ein scheuer Händedruck in seinem kargen Apartment, er macht erst mal das Fenster zu, obwohl er es eigentlich gerne so mag: kalt und zugig.

Vor rund einem Jahr ist er nach Berlin gezogen, vorher hatte er in anderen B-Städten gelebt, Bristol, Brighton, Birmingham. Immer in den dunkleren Ecken, freiwillig, sagt er, der Roughness dort habe er einfach die Roughness seiner Musik entgegen gehalten. Auf seinem Label Warp ist Chris Clark momentan – abgesehen von den Altvorderen, die das schon ewig machen – der einzige Musiker, der den klassischen Sound hochhält. Eben jenen Sound, für den Warp einst stand, bevor die Rockrestauration auch hier erfolgreich eingepflegt wurde: melancholische Bleeps, zerrissen von schrundigen Ausbrüchen und dreckigem Rauschen, geronnen zu hochkomplexen Konstrukten. Es sind albtraumhaft schöne Klanglandschaften. »Brennendes, schwarzes Plastik«, flüstert Clark, »daran denke ich bei meiner Musik: an etwas, das über seine Grenze hinaus belastet wird.«

Der kleine Chris, erzählt er, sei ein verträumtes, schüchternes Kind gewesen. In Saint Albans, einer tristen Vorstadt nördlich von London, hing er täglich stundenlang vor dem Radio rum, bis ihn seine Eltern verscheuchten. Die hätten mit Musik nichts am Hut gehabt. Sie seien auch nicht amüsiert gewesen, als ihr Sohn Geigenstunden nahm und anfing, Harfe und Flöte zu spielen, heimlich, und jetzt wird es richtig gut: in einer Höhle in Wales, wohin die Familie damals regelmäßig in Urlaub fuhr. Mit sechzehn landete Clark schließlich bei elektronischer Krachmusik. Sein Debütalbum »Clarence Park«, 2001 auf Warp erschienen und benannt nach einer Grünanlage in seiner Heimatstadt, war dann ein Abschied von der Heimat.

Nach Berlin ist er aber nicht etwa wegen der bumsfidelen Szene für elektronische Musik gegangen, die sei ihm sogar komplett egal gewesen, sagt er, er brauchte lediglich Veränderung und eine günstige Bleibe. So mag es reiner Zufall sein, dass die traditionellen Warp-Bleeps auf Clarks viertem Album »Turning Dragon« nun zu einem frischen, wuchtigen, klaustrophobischen Posttechno mutiert sind. »Ich gehe in Berlin nicht aus«, sagt Clark. »Lieber hole ich mir ein Sixpack Bier und rekapituliere in meinem Zimmer noch den Track, an dem ich gerade arbeite.«

Er hat inzwischen Ärger mit seinen Nachbarn, die es nicht goutieren, dass dieser seltsam reservierte Typ spätnachts Loops vier Stunden lang in die Dunkelheit wummern lässt, weil ihm daran noch irgendein winziges Detail missfällt. Feinheiten dieser Art hört er aber nun mal nur dann, wenn die Ohren besonders empfindsam sind und das Gehirn halbsomnambul auf Hochtouren rattert. Wenn er schließlich doch irgendwann zufrieden ist, geht er vor die Tür, den Loop im Ohr, und fühlt sich wie der letzte lebende Mensch auf Erden.

**Clark** *»Turning Dragon« (Warp / RTD)*

# NICK CAVE & THE BAD SEEDS

# NEW ALBUM

**DELUXE CD PACKAGE, VINYL & DOWNLOAD INCLUDES THE SINGLE DIG, LAZARUS, DIG!!!**

**WWW.NICKCAVEANDTHEBADSEEDS.COM**

# Goldfrapp

## Seventh Tree
## DAS ALBUM

**»Dieses Album stellt alles auf den Kopf, was wir über Goldfrapp zu wissen glaubten mit einem warmen, sinnlichen Sound über den sich Alison Goldfrapps Stimme gleißend ergießt.«**

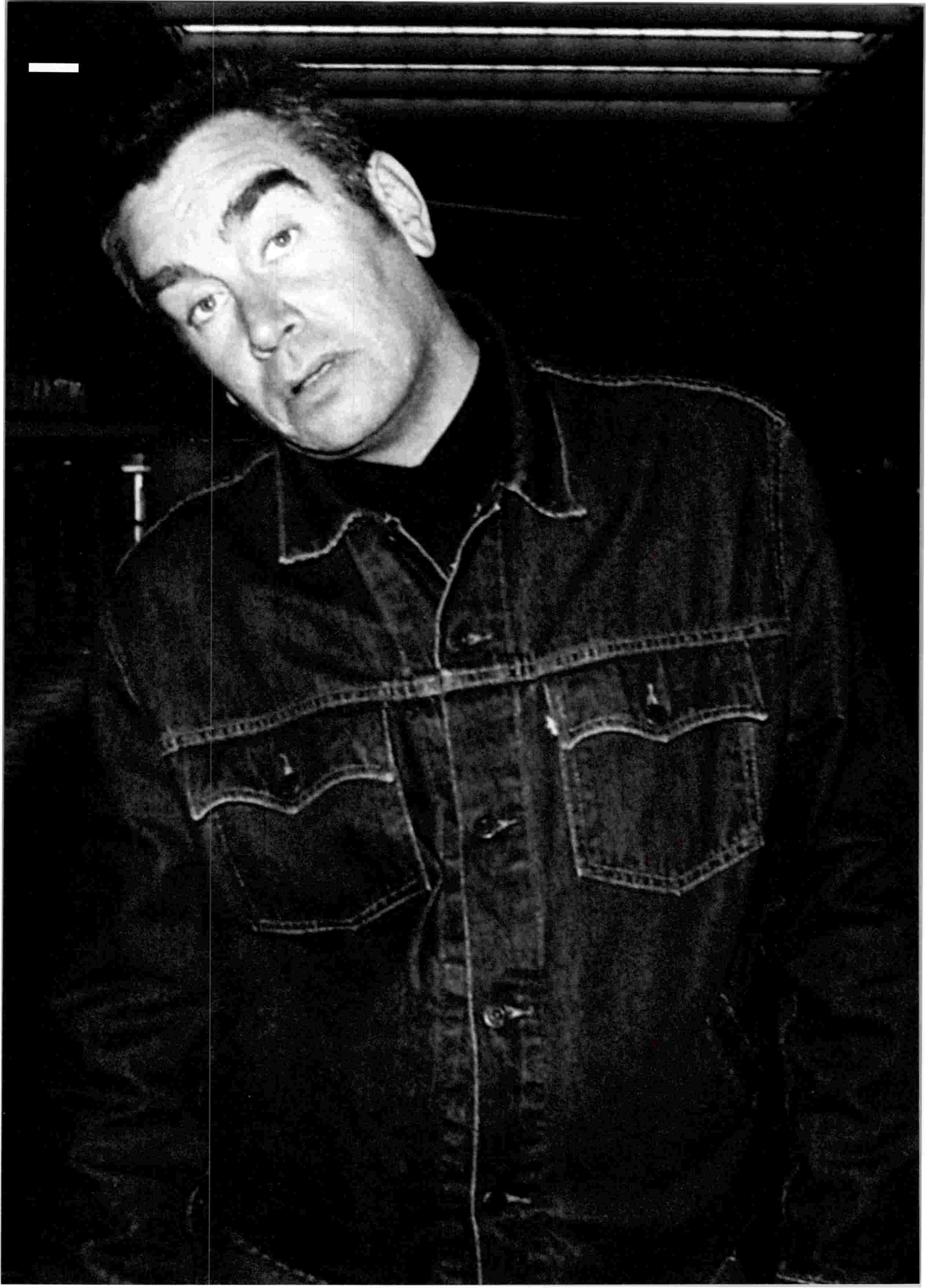
**www.goldfrapp.co.uk**

# the B-52s FUNPLEX

## DAS COMEBACK-ALBUM DES JAHRES

www.theb52s.com

EMI Gute Musik ist besser
www.emimusic.de



# MARK STEWART
# DER MANN MIT DEM CNN-EFFEKT

***Er ist einer der radikalsten Musiker Englands und ihr vermutlich konsequentester Agit Provocateur: Als Gründer der Pop Group linksradikalisierte Mark Stewart New Wave, gemeinsam mit Adrian Sherwood bohrte der blitzgescheite Riese nach schwarzer Musik – und zwar in den Ghettos von Bristol, wo Stewart zum Paten des Bristol Sounds avancierte. The Wild Bunch, Massive Attack, Tricky, Smith & Mighty, Portishead – sie alle profitierten vom intellektuellen Input dieses begabten Kindskopfs. Mit seinem vierten Werk »Edit« gelang Mark Stewart mit seiner Band The Maffia jetzt ein hartes, politisches, eklektisches und ungemein wegweisendes Werk.***

**TEXT:** MARKUS SCHNEIDER **FOTO *(LINKE SEITE)*:** MIRON ZOWNIR **FOTO *(NÄCHSTE SEITE)*:** TØNI SCHIFER

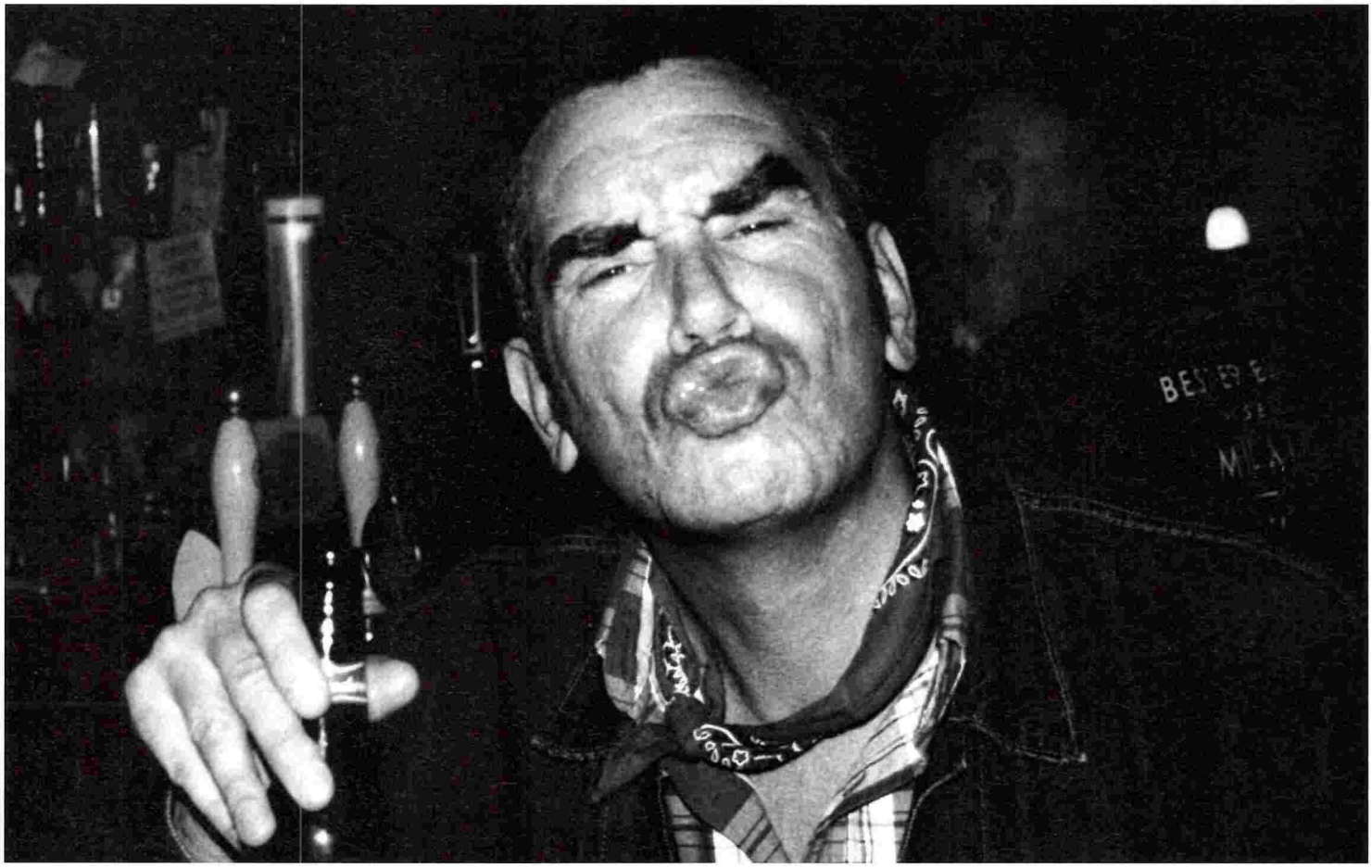
Heute darf man sich darüber amüsieren, dass Anfang der Achtziger alle dachten, der Name von Mark Stewarts Band The Pop Group sei ironisch und streng intellektuell erdacht. Denn, so heißt es nun, das ganze Avantgarde-Aroma des schrill-hysterischen Rockfunks war nicht zuletzt das Ergebnis zickiger Instrumente, die sich bei der Erstbenutzung durch die Band weigerten, einen ordentlichen P-Funk mit Free-Jazz-Appeal hinzukriegen.

»Da kamen die ganzen alten Kritiker an und erzählten uns, wie sehr wir sie an Captain Beefheart erinnerten und wie clever unsere Musik wäre – dabei wollten wir eigentlich nur eine Popband sein und hatten keine Ahnung, wie man einen Takt hält«, knurrtkichert Mark Stewart beim Treffen in einem Kreuzberger Café. Er hat gerade, nach zwölf Jahren, ein neues Soloalbum fertiggestellt, das er auf der ganzen Welt, unter anderem in den Brennpunkten Detroit, Jamaika, Wien und London eingespielt hat und zum Zeitpunkt unseres Treffens in Berlin mastert. Clubsounds, Dubreggae, Punk – das sind noch immer die Eckpfeiler von Stewarts Musik. Schon immer gewesen. Auch seine Texte funktionieren noch wie vor dreißig Jahren. Verfremdet, verrauscht, verzerrt; wie durch Vorhänge aus White Noise schnarrt die Stimme – früher war sie einfach durch eine Plastiktüte über dem Mikro gesungen – in die Basslines und Distortions hinein und raunt assoziativ von Tagespolitik und Tagedieberei.

Seit frühester Jugend bekämpfte Stewart die Langeweile mit einschlägigen Vordenkern, mit den französischen Situationisten, den holländischen Provos und den deutschen Fluxus-Künstlern; mit William Burroughs, den New York Dolls und Albert Ayler. Und er war gerade siebzehn, als The Pop Group innerhalb kürzester Zeit und noch ohne Veröffentlichung zum Hype der Stunde wurde, als Vorband von Patti Smith und Pere Ubu, auf den Titeln von Melody Maker und NME. Für Stewart waren die Punks natürliche Verbündete gewesen, deren selbstermächtigende Arroganz auch den eigenen Dilettantismus beflügelte. Allerdings erschien ihm bereits 1978 das musikalische Programm des Punk zu schlicht. So wurden The Pop Group zu einer der Signaltruppen des Postpunk (deren Splitter nach dem Ende 1981 immerhin Rip Rig & Panic und Pigbag formten). In komplexen, wilden Tracks johlte man »We Are All Prostitutes«, bekreischte den Kapitalismus als »die barbarischste aller Religionen« und schepperte von Bankraub, Ausbeutung und Zeitdiebstahl. »Wir wollten die Explosion im Herzen der Ware sein«, nennt Stewart das heute und erklärt zugleich, dass die Auswahl der Bandmitglieder trotzdem nach der Coolness ihrer Schuhe erfolgte.

In den letzten Jahren hatte man nicht mehr viel von Mark Stewart gehört, seit er 1996 auf »Control Data« mit Technoeinflüssen flirtete. Bis mit dem Dancepunk-Revival der frühen 2000er naturgemäß auch die Pop Group wieder auftauchte, die man nicht weniger als die Art-Schooler der Gang Of Four als die Erfinder des Genres ehren konnte – nur war sie etwas obskurer, politischer, freier. Ideales Namedropping-Material also für die cooleren Funkpunks bei DFA oder Radio 4 und jüngeren Adepten wie TV On The Radio. 2005 gab es plötzlich mit »Kiss The Future« eine von Mark Stewart selbst kuratierte, prächtige Soul-Jazz-Compilation seiner Musik, inklusive dreier neuer Songs, weil ihm die reine Retrophilie verdächtig schien. Nun steht ein Film über ihn zur Veröffentlichung an, im Sommer spielt er in der Londoner Royal Festival Hall, und auch in den USA sieht es, sagt er, »sehr interessant aus zurzeit«. Andererseits war er sowieso ständig am arbeiten, wenn auch nicht gerade im Rampenlicht. Im Gespräch wirkt er wie ein pulsierendes Netzwerk, dem ständig die Namen irgendwelcher Leuten in die Rede sprudeln, die er gerade irgendwo auf der Welt getroffen hat oder mit denen er sich schon 1985 über irgendetwas gestritten hat, das gerade jetzt wieder irgendwie recht aktuell werden könnte. »Gestern habe ich noch in Wien mit diesem supercoolen Typen namens PQ gearbeitet, letzte Woche mit Lee Perry, der gerade mit Adrian Sherwood an einem neuen Album sitzt. Und davor mit Massive Attack, Chicks On Speed, Primal Scream. Das kriegt man ja nicht immer mit. Ich war zum Beispiel ja auch an den ganzen frühen Tricky-Sachen beteiligt, aber da wirst du nirgendwo meinen Namen finden – es ging eben darum, Tricky auf den Weg zu bringen, nicht um irgendein Ego-Ding. Das ist Punk.«

Ausgangspunkt für Mark Stewart war zunächst allerdings eine Funkdisco in Bristol, wo er sich schon mit zwölf herumtrieb und die Leute traf, die später als Smith & Mighty, Portishead oder The Wild Bunch alias Massive Attack bekannt werden sollten. Als Hafenstadt hatte Bristol traditionell eine große schwarze Szene, und Stewart interessierte sich neben den New York Dolls und David Bowie ganz selbstverständlich für Funk und Reggae, was ihn andererseits zum Teil einer überschaubaren, familiären Szene



*As the beer of democracy starts to fade*

macht. Als er später zu Adrian Sherwoods Londoner On-U-Sound-Label kommt, stellt er fest, dass Sherwood früher der Dubplates-Fahrer für Stewarts bevorzugten Reggaeladen war. Als Produzenten für das erste Pop-Group-Album wünscht er sich King Tubby und bekommt schließlich Dennis Bovell, den Paten des UK-Reggae, der auch Linton Kwesi Johnson und The Slits produzierte. Letztere waren wiederum mit der Pop Group verbunden und befreundet, und auch mal hineinverheiratet. Slits-Sängerin Ari Up ist auch auf Stewarts neuem Album zu hören, wo sie sich mit ihm ein Yardbirds-Cover teilt.

Der Funk der Pop Group hatte daher weniger mit dem smarten Art-School-Bob der studentischen Gang Of Four zu tun, deren Name bereits eine intellektuelle Spielerei war, indem die chinesische Kulturrevolution angerissen wurde, tatsächlich aber die Großstrukturalisten Lévi-Strauss, Barthes, Foucault und Lacan meinte. Vom Sound her gab es eher eine Verwandtschaft zum schrillen Free-Funk-Jazz der New Yorker Contortions. Allerdings kommt bei der Pop Group und Mark Stewart eine autodidaktische, kritische Tradition dazu, die dem Kanon misstraut und deshalb immer auch Apokryphes auf der Rechnung hat, Verschwörungstheorien ebenso aufsaugt, wie er die offizielle kritische Öffentlichkeit unterstützt.

Bei der Pop Group vertont er den Jahresbericht von Amnesty International, später nimmt er für sein erstes Soloalbum das geräuschvolle, gespenstisch-collagenhafte »Jerusalem« auf, nach der inoffiziellen Nationalhymne Großbritanniens mit dem biblisch-raunenden Text William Blakes. »Ich war immer ein Freund der Kopie, der ramponierten Version. Das hat mir schon immer gefallen. Auch beim Grafikdesign. Der CNN-Effekt: Wenn es etwas zerschrammt ist, wirkt es glaubwürdiger. Wenn es zu sauber ist, denkst du an Verschwörung. Das mache ich ja auch mit meiner Stimme. Ich stelle mich beim Singen infrage, wenn ich verschiedene Standpunkte mit verschiedenen Stimmen singe. Die Textur der Stimme ist mir dabei so wichtig wie alles andere.«

Auf »Edit«, Mark Stewarts neuem Album, schreit seine verfremdete und zu Chorstärke vervielfältigte Stimme schwer verständlich von Sklaverei und Seelenhändlern und Schiffen voll seltsamer Fracht (auf dem Track »Strange Cargo« – der Titel lässt »Strange Fruit« nachhallen, Billie Holidays berühmten Song über einen Lynchmord in den US-Südstaaten; Tricky coverte das Stück vor Jahren; Kreise schließen sich). Anderswo lamentiert er blechern vom tonnenschweren Kopf und arrangiert zu einem böse sägenden Funk ein vielstimmiges »Rise Again«. Noch immer funktionieren die Texte Mark Stewarts als recht ungefähre Mischung aus Paranoia, Propaganda und lustvoller Bilderstürmerei. »Vielleicht kann man meine Texte Neo-Slogans nennen, wie bei Freunden von mir, die als Ad-Busters unterwegs waren und Werbe-Icons, Markenlogos und Schriftzüge imitiert und gekapert haben. Eigentlich sammle ich Fragmente. Ich verstehe mich eher als Journalist, ich benutze, was mich gerade interessiert. Es sind durchaus Liebeslieder an die Welt, ich kann eben keine Songs über Autos oder Mädchen schreiben.«

So schichtet er in einer Art Cut-Up-Verfahren Ideen, Sätze und Bilder ineinander, die sich dann im weiten, wirkungsvollen Raum der Musik ausbreiten und auch von kleinen, alten Damen inspiriert sind, »die verschreckt hinter ihren Gardinen hervorgelinst haben, wenn du in deinen Punkklamotten vorbeigeschlurft bist. Dabei sind sie es, die neben einem Massenmörder wohnen,

der gerade seine Familie im Garten verscharrt hat.« Oder er beleiht die karibischen Situationisten (»Kein Scherz, ich habe eine Aufnahme namens ›None Shall Escape‹«), zitiert die feministische Theorie und den Gedanken, dass hinter jedem Diktator eine Mutter stehe. Und ärgert sich, wie viel Zeit und Energie man mit Alltagstrivialität verschwendet.

»Ich mag es, wenn sich die Dinge leicht gegeneinander verschieben, wenn womöglich ein leicht mystisches, mysteriöses Moment dazukommt und sich verselbstständigt. Eine Art von Magie, ein Geheimnis, das mich überhaupt zur Musik gebracht hat: Wovon sprechen die denn hier? Und dann wiederum kann man eben in diese mysteriöse Stimmung prima etwas ganz Prosaisches sprechen, eben genau nichts irre Poetisch-Künstlerisches. Denn wenn die Leute tanzen, sind sie offen – und das ist genau der Moment, in dem man mit ihnen kommunizieren kann.«

»Edit« wurde produziert von Mark Stewarts altem Kumpel Adrian Sherwood und darüber hinaus so unterschiedlichen Leuten wie dem Industrial-Hiphop-Forscher The Bug, den Detroiter Elektropunks Adult., dem jamaikanischen Dancehall-Produzenten Jazwad, und auch mit den Hamburger Digitalism hat er gearbeitet, wobei das Resultat vermutlich noch bis zum nächsten Album warten muss. Stewarts Grundkonzept besteht nach wie vor darin, drohender Langeweile – und er langweilt sich schnell – sofort entschlossen Aktionen gegenüberzustellen. Die nicht selten damit zu tun haben, dass man schnell ein paar Geräusche emanzipieren kann. So trommeln tribalistische, dichte Beats daher, schmerzhaft wuchtige Bässe treiben Discofunk-Riffs vor sich her, und aus allen Ecken echoen Dubeffekte, schrubben Gitarren, rasseln, scheppern und heulen irgendwelche Sounds.

Wie üblich gehört dazu der Kern von Musikern, der ihn seit seinem zweiten Post-Pop-Group-Album von 1985, »As The Veneer Of Democracy Starts To Fade«, begleitet. Noch immer überrascht es ein wenig, dass es sich bei Doug Wimbish, Skip McDonald und Keith LeBlanc um die ehemalige Hausband des Hiphop-Pionier-Labels Sugar Hill handelt – jene Männer also, die im Hintergrund von »Rapper's Delight« ebenso spielen wie zu »The Message«. Stewart hatte sie bereits bei einem frühen New-York-Aufenthalt kennengelernt, und nachdem sie New York verlassen hatten – schließlich war Hiphop eher eine DJ-Musik – schlossen sie sich mit Adrian Sherwood zu Tackhead zusammen. »Veneer«, ihre erste Arbeit als The Maffia, gilt immerhin als eines der schwersten und härtesten Alben der Popgeschichte, dessen dunkle Wucht sowohl den US-Industrial von Typen wie Nine Inch Nail und Ministry inspiriert hat, wie es zugleich von den Bristoler Sound Systems als entscheidende Wegmarkierung gehandelt wird.

Auch »Edit« glänzt durch ein permanentes, druckvolles Pumpen, gleich, ob es eher von rockenden Gitarren, Old-School-Hiphop-Basslines oder machtvollen Drums angekurbelt wird. Dafür ist die überzeugende Verräumlichung des Dub verantwortlich, dem Stewart verfiel, als er mit Ari Up beim britischen Dubmeister Jah Shaka die ersten gottesdienstähnlichen Soundrituale erlebte – und sich natürlich dennoch über die Rastas lustig machte. »Für mich geht es gar nicht allein um Dub. Ich war vor allem immer an verschiedenen Produktionstechniken interessiert, an der Dekonstruktion, dem Aufbrechen von Sounds. Was Teo Macero für Miles Davis gemacht hat. Oder die erstaunlich experimentellen Sachen einiger Discoproduktionen der späten Siebziger, die Remixe des Solar-Labels etwa (Sound of LA Recording), oder dem Typen aus dem New Yorker Paradise-Garage-Umfeld, der seine Bänder längs aufschnitt und die eine Seite vorwärts und die andere rückwärts zusammenklebte. Kurz: Ich mag Sachen zusammenzubringen, die nicht passen, die nicht zusammmengehören.«

Darin liegt nun auch die Aktualität seiner Musik. Die Rundumverfügbarkeit von Sounds und Ideen, die antihierarchische Lust, die seltsamsten Verbindungen auszuprobieren, entspricht genau der Methode Stewarts, den Klaus Walter einmal sehr treffend als »Ein-Mann-Melting-Pot« bezeichnet hat. Und anders als viele seiner Funkpunk-Anhänger hat er den nicht zu überhörenden Vorsprung, sich nicht in erster Linie über die weiße Hipstertradition zu identifizieren. Im Gegensatz zu den oft düster-pessimistischen Anmutungen seiner Texte neigt der Mann auch keineswegs zum Kulturpessimismus. Schließlich kämen jetzt langsam korrekte Leute zum Zug, meint er, coole Leute, die auf dem Weg durch die Maschine nicht die Nerven verloren hätten und nun an der Spitze von Festivals oder Firmen stünden.

»Außerdem ist es so großartig, wie eklektisch diese derzeitigen Tanzszenen funktionieren und wie sie die Leute auf seltsame Sounds vorbereitet haben. In den USA hast du Trent Reznor oder Björk in den Charts. Das ist doch, als wären 1979 Throbbing Gristle auf der Eins gelandet. In den Clubs tanzen die Leute zu irren, rückwärts laufenden Sachen, die früher reinste Musique Concrète gewesen wären oder einfach nur schwarze Lärmbriketts.«

Tatsächlich entzündet sich bei einem Netzwerkprofi wie Stewart die Fantasie vor allem am grenzenlosen und letztlich kaum kontrollierbaren Fluss der Informationen. Stewart begeistert sich ebenso leidenschaftlich für das Bekanntwerden von Inhalten geheimer Staatsakten über digitale Kanäle, wie er erfreut registriert, dass die Skepsis gegenüber offiziösen Verlautbarungen auch im kleinbürgerlichen Mainstream angekommen ist. »Natürlich sehe ich auch diese Kultur der Ablenkung. Aber ich bin ja nicht Billy Bragg. Ich bin optimistisch, aber ich mache mir nichts vor. Ich gehöre nicht zu den Leuten, die glauben, alles sei viel liberaler, weil man mehr Auswahl hat oder man würde die Welt verändern, wenn man irgendeine teure Firmensoftware knackt. Mein Vater war Physiker, mit Kumpeln im militärischen Bereich in den Fünfzigern, als die richtig in die Gänge kamen. Technologie beeindruckt mich nicht. Aber diese jungen Dance-Kids verwirklichen eine Art ultimative Cut-Up-Gesellschaft, holen sich alles von überall her und sind dabei total enthusiastisch.«

Leidenschaft scheint Stewarts wesentliches Konzept gegen Langeweile, Stillstand und Befriedung zu sein. Mit der Pop Group gab er dem Majorlabel Warner einen Korb, als ihm dessen Verbindung zur Kriegsindustrie klar wurde. Stattdessen war er früh, auch mit dem Pop-Group-eigenen Radar-Label, beim ersten Indie Rough Trade – weil natürlich Geoff Travis im selben Haus wie er wohnte. »Edit« erscheint nun beim Berliner Label Crippled Dick Hot Wax, weil Daniel Miller, Eigner von Stewarts letzter Plattenfirma Mute und Stewarts Freund, 2002 an die EMI verkauft hat. Integrität, Glaubwürdigkeit – das sind für ihn nach wie vor entscheidende Kriterien, die, findet er, in den analogen Tagen leichter herzustellen waren als in Zeiten, in denen jeder einen Myspace-Auftritt hat – aber darüber auch nur schwer hinauskommt.

Mark Stewart freut sich dagegen über seine vielen Myspace-Freunde und über die virtuelle Szene. Auch wenn er manchmal noch ein wenig irritiert ist von der Aufmerksamkeit, die sie für ihn bedeutet. »Auf Konzerten kommen manchmal Leute auf mich zu und bedanken sich bei mir. Ich reagiere dann immer ein wenig peinlich berührt, weil mir Lob eigentlich unangenehm ist – bis sie dann sagen: Dafür, dass du uns klar gemacht hast, dass wir nicht allein sind. So ging es mir schließlich früher auch, als ich die Dolls gehört habe oder als ich Burroughs las. Aber es ist schon bizarr: Du werkelst so vor dich hin und hältst dich zurück – und dann wachst du eines Morgens auf und bist eine Legende.«

**Mark Stewart** *»Edit«*
*(Crippled Dick Hot Wax / SPV) VÖ: 4.4.2008*

# BABY DEE
# WO SONST DIE PFOTEN SIND, HATTE SIE HANDSCHUHE

***Bär, Katze, Rotkehlchen: Baby Dee hatte in ihrem Leben schon so viele Lieblingstiere wie Jobs. Sie war Kirchenorganist in New York City, in den Wäldern von Ohio fällte sie übergroße Bäume. Mit Unterstützung von Will Oldham brilliert die aus Cleveland stammende Dame nun als harfende Baritonistin und singt Songs über glücklich gelebtes Leben.***

**TEXT:** JENS BALZER **FOTOS:** CHRISTOPH VOY

Zwei Überphänomene haben die popmusikalische Entwicklung der letzten Jahre bestimmt: Transsexualismus und Harfenistinnen. Doch ist es bisher nur wenigen Künstlern gelungen, beide Motivstränge überzeugend miteinander zu kombinieren. »Safe Inside The Day« heißt das neue, ganz wunderbare Album der transsexuellen Harfenistin Baby Dee; einer gewaltigen, auf den ersten Blick ein wenig Furcht einflößenden Dame aus Cleveland, Ohio, die sich aber in ihrer Musik ebenso wie im Gespräch als die herzlichste und sanfteste Person entpuppt, die man sich vorstellen kann (abgesehen allenfalls von ihrem satanisch meckernden Lachen und der Umarmung, mit der sie mich am Schluss beinahe erdrückt).

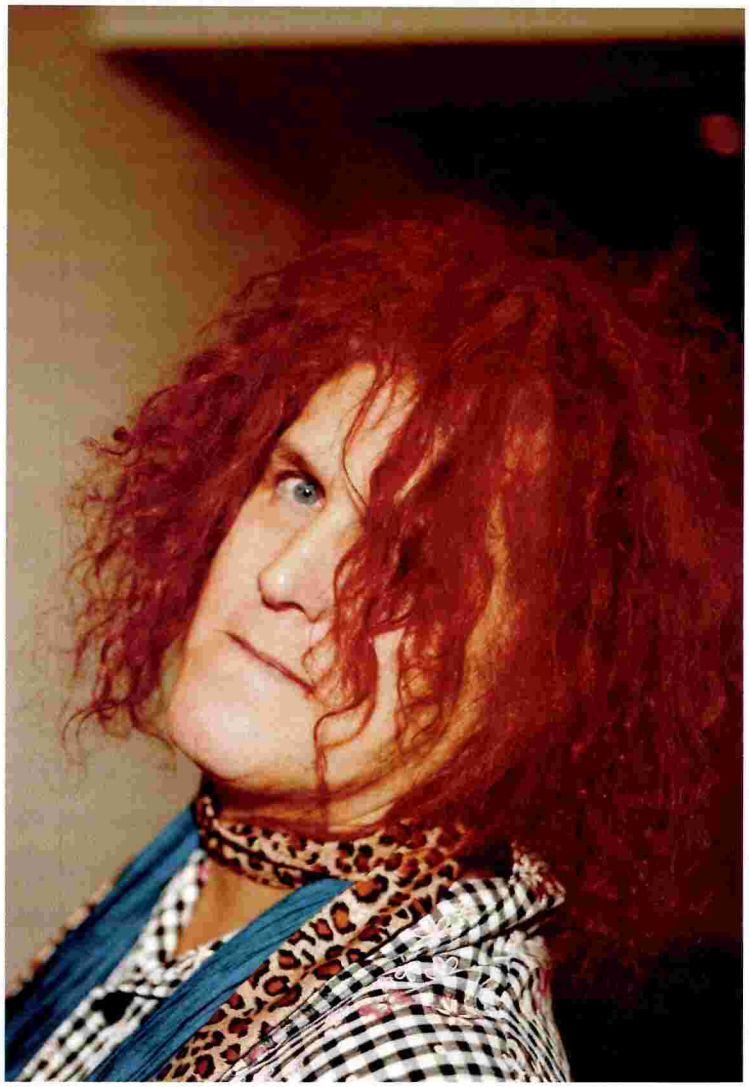
Mit kräftigem, kirchenchorerprobtem Bariton singt Baby Dee von den Wonnen des Daseins und der Erinnerung an das eigene, glücklich gelebte Leben. Es gibt ein Liebeslied an eine Biene zu hören, aber auch lyrische Nostalgien und eine Hommage an alle Albinos und ihre unverwüstlichen Körper: »Du kannst ihm auf den Kuchen pupen / Oder in das Waschbecken pinkeln / Du kannst ihm eine Wurst an den Pimmel binden und deinen Hund auf ihn hetzen / Einen echten Albino kriegst du niemals klein.«

Baby Dee wurde 1953 im Körper eines Jungen geboren; schon früh entwickelte der kleine Dee den Wunsch, Harfenist zu werden. »Ich nahm Klavierunterricht, aber Harfespielen wollte ich, seit ich fünf war«, erinnert sie sich, »und das kam so: Eines Tages sah ich, wie unsere beiden Nachbarn in ihrem Garten mit einer Axt ein Klavier zerhackten, und im Inneren des Klaviers kam etwas zutage, was für mich wie eine Harfe aussah. Das war faszinierend – wie sich die Saiten in diesem Kasten dem Zerstörungswerk widersetzten.« Die Nachbarn hießen Bobby Slot und Freddy Weiss; Baby Dee hat sie und ihre Geschichte auf einem Song des neuen Albums verarbeitet: »The Dance Of Diminishing Possibilities«.

»Seitdem habe ich jedenfalls geharft«, sagt sie, »erst auf einer Leihharfe, dann auf einem eigenen Instrument. Anfang der siebziger Jahre ging ich nach New York, um dort als harfender Bär zu arbeiten. Auf diese Weise habe ich mit meiner Musik zum ersten Mal etwas verdient. Ich trug ein Bärenkostüm und harfte in den Parks.« Ist es nicht schwierig, in einem Bärenkostüm zu harfen? »Nein, überhaupt nicht. Da, wo sonst die Pfoten sind, hatte ich Handschuhe an.« Dee spielte die Harfe aber nicht nur in New York, sondern auch in Europa, vor allem in Paris. »Die Franzosen lieben harfende Bären.« Bis er eines Tages fühlte, dass der Bär nicht mehr zu ihm passte und stattdessen Katzen für ihn immer wichtiger wurden. Dee hing das Kostüm an den Nagel und ging zurück nach New York, und weil er sich zu dieser Zeit sehr für Renaissancemusik und das neuzeitliche Kirchenlied interessierte, nahm er einen Job als Chorleiter und Organist in einer Kirche an. »Da blieb ich bis Mitte der Achtziger, bis ich mein großes Projekt abgeschlossen hatte: genug Geld zu sammeln, um diese Operation machen zu können.« Baby Dee ließ ihren männlichen Körper in einen Frauenkörper verwandeln. »Danach machte mir die Kirchenleitung klar, dass ich mir einen neuen Job suchen sollte.« Dee begann wieder, als Soloharfenistin zu arbeiten. »Damals spielte ich vor allem Jazz-Standards und alte Comedymusik... alles, womit man einen Dollar machen konnte.«

Mit der popmusikalischen Welt hatte sie bis dahin keinerlei Berührungen gehabt. Das änderte sich erst, als Dee Mitte der neunziger Jahre Antony Hegarty kennenlernte, der damals gerade mit Antony And The Johnsons seine ersten Platten auf David Tibets Durtro-Label herausbrachte. Zugleich gab sie das Leben in New York auf, um nach Cleveland zu ihren pflegebedürftigen Eltern zurückzuziehen. »Mein Leben änderte sich ein weiteres Mal, und erst in dieser Situation begann ich, eigene Songs zu schreiben.« Über Antonys Vermittlung kamen zwei LPs auf Durtro heraus: »Little Window« (2000) und »Love's

Small Song« (2002) – kürzlich als Doppel-CD unter dem Titel »The Robin's Tiny Throat« wiederveröffentlicht. Beide Platten hat Dee allein eingespielt, auf der ersten begleitet sie sich nur auf dem Klavier – von der Harfe macht sie in ihren Studioproduktionen bis heute nur wenig Gebrauch, sie kommt erst bei den Variationen auf der Konzertbühne zum Einsatz. Auf »Love's Small Song« gab es immerhin Overdubs mit der Harfe – sowie mit dem Akkordeon und einem immer wiederkehrenden Rotkehlchengezwitscher; als Dees Lieblingstier war die Katze inzwischen vom Rotkehlchen (engl: ›Robin‹) abgelöst geworden.



»Diese Platten zu machen: das war eine wunderbare Erfahrung«, sagt sie. »Aber dann war Schluss. Ich wollte keine Musik mehr machen. Ich hatte mein Leben lang das Dasein durch den Filter der Kunst betrachtet, jetzt wollte ich endlich ein ganz normales Leben führen. Also beschloss ich, Baumkletterin zu werden.« Baumkletterin?! »Ich weiß, dass es dieses Berufsbild bei Ihnen nicht gibt, es stehen in Europa eben nicht so große Bäume herum. In Amerika gibt es sie aber überall, und unter diesen großen Bäumen stehen oft kleine Häuser. Wenn so ein großer Baum alt wird, muss man ihn fällen. Das geht aber nur, wenn man ihn von oben nach unten langsam zersägt. Dazu braucht man Leute, die da hochklettern.« Gibt es viele transsexuelle Baumkletterinnen in den USA? »Nein, ich glaube, ich bin da eine Ausnahme. Aber wissen Sie was? Als ich meinen ersten Tag als Baumkletterin hatte, da habe ich versucht, mich als Mann anzuziehen. Karohemd, derbe Cordhosen und so. Aber diese ganzen kernigen Typen, die ich dort traf – die haben alle sofort gesehen, dass ich eine Frau bin. Baumkletterer sind wunderbare Leute.«

Und wahrscheinlich hätte Baby Dee niemals wieder einen einzigen Song aufgenommen, wäre ihr nicht eines Tages ein Baum auf ein Haus gefallen. »Ich besaß inzwischen meine eigene Firma, es war ein ganz normaler Tag, wir sollten einen Baum fällen, der über ein Haus ragte. Baum hier, Haus da, einfache Sache. Aber als wir mittendrin waren, zog plötzlich von irgendwo her ein satanischer Wind auf, und der Baum brach um und zerstörte das Haus. Einfach so. Ich stand an der Wurzel und heulte, aber die Dame, die uns beauftragt hatte, kam aus ihrem kaputten Haus gekrabbelt, nahm mich in ihre Arme und sagte: ›Dee, nichts geschieht, ohne dass daran etwas Gutes ist.‹ Das war so süß! Sie hieß Mrs. Ferrano, ich werde sie nie vergessen.«

Mit dem Bäumeklettern war es dann jedenfalls vorbei. Baby Dee löste ihre Firma auf – »die Versicherungen wurden nach dem Unfall so teuer, das hätte ich nicht mehr bezahlen können« –, reparierte Mrs. Ferranos Haus und rief bei ihren Freunden aus dem Musikgeschäft an, ob sie nicht einen Job für sie hätten. David Tibet vermittelte sie an seine Freunde Will Oldham und Matt Sweeney, die gerade als Superwolf durch die USA tourten und Baby Dee für ihren Auftritt in Cleveland als Opening Act engagierten. Die Zusammenarbeit, die daraus entstand, reicht bis zur neuen Platte: Sweeney vermittelte Baby Dee an das Drag-City-Label, das mit Joanna Newsom ja auch die zweite bedeutende Pop-Harfenistin der Gegenwart unter Vertrag hat; er produzierte »Safe Inside The Day« und ist darauf auch als Gitarrist zu hören. Dees melancholisches Spiel unterwühlt er mit erdigen Appalachen-Riffs.

Außerdem ist Will Oldham als Gastsänger zu hören – und Andrew W.K., jener erstaunliche kalifornische Multiinstrumentalist, der mit seinem 2001er Debütalbum »I Get Wet« eine Weile lang zum beliebtesten Fetthaarträger auf MTV wurde und anschließend den Titelsong für den »Jackass«-Film schrieb. Wie passt der dazu? »Er ist ein Freak wie ich«, sagt Dee, »und ein fantastischer Musiker. Du kannst ihm jedes beliebige Instrument in die Hand geben und er wird darauf wunderbare Musik spielen.« Im April werden sie alle miteinander durch Europa touren, in einer bemerkenswerten Reisegemeinschaft, die auch noch Current 93, Rickie Lee Jones und die norwegischen Schweinskopfaufschlitzer von Mayhem umfasst. Ihrem alten Job trauert Dee heute jedenfalls nicht mehr nach. »Mit dem Bäumeklettern ist es ja auch so: Je besser du wirst, desto schwieriger und gefährlicher werden die Jobs.« Weil die Bäume immer höher werden? »Nein, die Höhe ist nicht das Problem. Die schwierigen Bäume sind die dicken Bäume; je dicker die Bäume sind, desto weniger kann man die Schnitte kontrollieren, die man an ihnen durchführt. Es gab ein paar Situationen, da war es ganz knapp, da hätte mich diese Baumkletterei fast das Leben gekostet. Musikmachen ist bei Weitem nicht so gefährlich.«

**Baby Dee** *»Safe Inside The Day«*
*(Drag City / RTD)*

# A MOUNTAIN OF ONE

**TEXT:** OLIVER TEPEL **FOTO:** ALICE ROSENBAUM

***Atmosphäre als Essenz: Die Londoner Band A Mountain Of One zettelte mit mystisch verspiegelten Covern, limitierten Editionen und instrumentalen Schwelgereien zwischen Progressive- und Discomythologie einen hübschen kleinen Hype an. Nun gibt es ihr erstes Album zu kaufen – es spricht die Sprache der Musikfreaks.***

Gibt es Meisterbands? Erklärt geheimnisvoller Glanz Londons spannendste Gruppe seit Jahren? – Nicht ganz, denn im Verführerischen der Mysterien liegt stets Gefahr. Wie schnell landet großes Spektakel in der Grabbelkiste unerfüllter Versprechungen! Vor allem, wenn man allein aus seiner Präsenz in den Plattenregalen besteht. Doch waren im Herbst 2006 sofort alle fünfhundert Exemplare des 12"-Vinyldebüts der bis dato völlig unbekannten A Mountain Of One verkauft. Bald schon priesen Szeneläden weltweit die Zweitpressung im silbrig verspiegelten Cover – doch wer die Band war, wusste keiner. Nur, dass ihr Glanz, der als quecksilbrige Klangsubstanz von schwülstigem Progressive-Glam zu Italo Disco und zurück huscht, das Club-, Indie- und Pop-Publikum gleichermaßen anzieht. Ein zweites, nun golden umhülltes Werk (wieder mit umkreistem Dreieck-Signet und filigran geschwungener Typografie) sowie die 12" »Brown Piano« erscheinen. All das zusammen offeriert jetzt das analogisch »Collected Works« betitelte Album.

Nicht nur, dass es die Suche nach Vergriffenem erübrigt: Mit der CD stellt sich etwas in den Weg, wird als Ganzheit erkennbar. Und schwupps schleicht sich der Duktus des Mystikers in den Text! – ›Ganzheit‹, das wäre zunächst einmal Mo Morris, der als DJ im Londoner Electric Stew zu Beginn des Jahrzehnts an der Rückkehr des auch mal rockenden Song/Tracks sowie der eklektischen Ausformung seines Sets bastelte und sich nebenher als Produzent verdingte. An seiner Seite: Zeben Jameson, Studio- und Tourmusiker für Tricky bis Pretenders. Gründungsmitglied Nummer drei, Leo Elstob, zählt seit Kurzem nicht mehr zum ›writing team‹, wie Morris den Nukleus dessen nennt, was sehr wohl als ›Band‹ verstanden sein will. Doch sind A Mountain Of One eher eine Kernband, gleich den späten Steely Dan oder Cowboy, sich nach Belieben mit Gästen verstärkend. Dem stilistischen Schwelgen kommt diese Art des Arbeitens zugute, dessen Manifestation mutige Versatilität und elegantes Können fordert. Besonders im Rock-Idiom macht die Musik Feinde zu Verbündeten, die strengen, semiakustischen Gitarrenakkorde von »Ride« scheinen dem späteren Pink-Floyd-Repertoire entnommen, »dabei hörte ich mehr Arthur Lee und Love, als ich das Stück schrieb. Ich denke, das britische Element kommt, da es uns im Blut liegt«, kommentiert Morris jene Assoziationen. Bei anderem ist die Zuordnung klarer: Die hymnischen Minimal-Harmonien in »Our Eyes« schöpfen von Brüssels legendärem Ensemble Soft Verdict. Morris' Musik spricht die Sprache des Musikfreaks: »Ich liebe den Sinn fürs Detail im Progressive oder den Soul der Westcoast Psychedelia, das ist es«. Was in einem Stück wichtig sei? – »Die Atmosphäre!«

Tatsächlich ist Atmosphäre die Essenz der Mythologie von A Mountain Of One. Inmitten von all dem klugen, weil transparenten Pomp schaffen sie eine riskant ausbalancierte Konzeption aus stilverliebt ausgestalteten Artefakten, gleich den Figuren in den surrealen Western Alejandro Jodorowskys, welche die Band auf Konzerten projiziert. Was mag Morris an Jodorowsky? – »Die Außerweltlichkeit.« – Ein Lob des Unbestimmten, solang es an uns in dieser klaren Schönheit zerrt und zieht.

**A Mountain Of One** *»Collected Works«*
*(10 Worlds / PIAS / RTD) VÖ: 7. März*

# NEON NEON

**TEXT:** KONRAD FEUERSTEIN **FOTO:** ERIC WATSON

***Was passiert, wenn man zwei völlig unterschiedliche musikalische Welten – Yuppie-Pop und Hiphop – zusammen in einen DeLorean sperrt und den Flux-Kompensator anschmeißt? Gruff Rhys und Boom Bip laden uns als Neon Neon in einen Parallelkosmos, in dem das irgendwie Sinn ergibt.***

Wenn ein Album zu zwei Dritteln aus spätwavigem, anämischem Achtzigerpop à la New Order besteht und zu einem Drittel aus Booty Beats, wie M.I.A. oder Lady Sovereign sie kaum bouncender hinbekommen hätten, wirft das erst mal Fragen auf. Umso mehr, wenn es – wie im Falle von Neon Neons »Stainless Style« – fast komplett von John DeLorean handelt, dem Lebemann und Entwickler des gleichnamigen Sportwagens.

Neon Neon ist das gemeinsame Projekt von Gruff Rhys, dem Sänger der Waliser Super Furry Animals, und Boom Bip aus Los Angeles, der sonst auf dem ehemaligen Warp-Sublabel Lex Records Musik zwischen Italolectro, Harmoniegezirpe und Resten von Leftfield-Hiphop veröffentlicht. »Stainless Style« ist ihr erstes gemeinsames Album. Erster Eindruck: Der Britpopper und der Hiphopper gehen möglichst unzusammenhängend ihrer jeweiligen Neigung nach. In Wahrheit tun sie das Gegenteil: Alle Tracks sind Gemeinschaftsprodukte. Sänger Gruff schreibt die meisten Songs und Texte, Boom Bip ist für die Produktion zuständig – und hat für die Bounce-O-Tronic-Stücke zusätzlich Kumpels aus seiner Heimat wie Spank Rock und Yo Majesty als Gast-MCs eingeladen. Warum also diese Stilkombination, die auch unter Eklektizismusvorzeichen nicht einleuchten will? Halbgare Konzeptionalität? Frei flottierende Überambitioniertheit?

Wir treffen uns in den Londoner Malcolm Ryan Studios, wo Neon Neon gerade eine Promo-Fotosession mit einem echten DMC 12 abhalten – dem einzigen Modell, das die DeLorean Motor Company in Serie hergestellt hat. »Am Anfang stand der Beschluss, dass die Platte extrem anders klingen soll als alle bisherigen Arbeiten von einem von uns«, sagt Gruff. Stimmt: Zumindest mit dem anpsychedelisierten Indiepop der Super Furry Animals hat die Musik von Neon Neon nichts gemein. Mit einigen Seitenaspekten von Boom Bips Werk schon eher. Der Überbau, der sich anhört wie beim siebten Bier ausbaldowert, war in Wirklichkeit eine Unausweichlichkeit griechisch-antiken Ausmaßes: »Wir brauchten ein Leitmotiv, und irgendwie haben alle Wege zu John DeLorean geführt. Das Thema hat dann den Musikstil diktiert.«

Robert Zemeckis' »Zurück in die Zukunft« dagegen, der Film, der DeLoreans schnittigem Flitzer im Jahr 1985 eine denkbar exponierte Stellung einräumte, ist kein so wichtiger Baustein ihres Nerdism-Kanons. Die Geschichte des Playboy-Ingenieurs DeLorean, der vor drei Jahren an einem Hirnschlag starb, ist nämlich schon interessant genug. »Das Album ist weniger eine Hommage als eine Studie seines Lebens«, erläutert Gruff. »Er war nicht unbedingt ein großartiger Typ, aber ein sehr interessanter.« Mit spürbarer Begeisterung erzählt er von Aufstieg und Fall: Von der ärmlichen Kindheit und dem brutalen Alkoholikervater über die Zeit im Vorstand von General Motors und die Affären mit der Hollywoodprominenz (z.B. Raquel Welch, der Neon Neon einen Track gewidmet haben) bis zur ›Wiedergeburt‹ als bi-

beltreuer Christ. Wie er in den Siebzigern der englischen Regierung hundert Millionen Pfund abschwatzte, um in Nordirland eine Autofabrik mit separaten Eingängen für katholische und evangelische Arbeiter zu bauen. Die Fabrik wurde zu einem Symbol für den Frieden in Irland, er selbst eine Labour-Ikone – obwohl er, an politischen Utopien wenig interessiert, die Arbeiter ausbeutete und das Geld verpulverte. FBI und DEA hätten ihn über einen fingierten Drogendeal festnageln wollen, weil er den American Dream angeblich »zu erfolgreich« lebte. Und je mehr Gruff erzählt, desto klarer wird, wofür der musikalisch so deplatziert wirkende Hiphop-Anteil auf »Stainless Style« steht: für die zeitlose Pimpness des John DeLorean. Gast-MC Fat Lip lässt uns in dem angedreckten Rap-Track »Luxury Pool« wissen: »He was a boy from Detroit / Home of the hustlers / Only homies he had was customers / Money was his best friend«. Der Link zum Achtziger-Yuppie-Pop ist also ein inhaltlicher. Wenn Neon Neon hohle Tom-Tom-Wirbel, Plastik-Presets und Zeilen wie »I love you / If the price is right« kombinieren, ist das halb Satire, halb ernsthafte Bemühung um das, was man damals wohl als ›gefühlvollen Synthpop‹ eingestuft hätte. Wobei Gruffs Soul-Ansatz ›very blue eyed‹ ist. »Raquel« zitiert den »West End Girls«-Basslauf, »Dream Cars« geht als akzeptable Mischung aus Prefab Sprout und Duran Duran durch, »Told Her On Alderaan« nervt mit betont schwachsinnig peitschender Snare.

»Immer, wenn es zu geschmackvoll wurde, haben wir die Richtung geändert«, erklärt Boom Bip. »Die Idee war, eine Audiorepräsentation von Statussymbolen, die früher als futuristisch galten, zu erschaffen.« In der Tat: Im Popsong-Modus klingen Neon Neon, wie der DeLorean aussieht – rostfrei und mattschimmernd, aerodynamisch und slick. Die Bounce-Tracks funktionieren in diesem Zusammenhang wie ein gelegentlich eingestreutes Update zu dem Prinzip, das hier parodiert wird: die Funktionalisierung von Musik als bloße Software für dickhosige HiFi-Prahler und Sportwagen-Cruiser. »Stainless Style« ist eben kein Album von und für Auto-Fans, sondern liebevolles Sittengemälde einer (popkulturellen) Epoche. »Ich habe noch nicht mal ein Auto«, sagt Gruff. »Wir blicken auf die Ära des Autos zurück, die langsam zu Ende geht. Es ist eine nostalgische Platte. Im Zeitalter der Ökopolitik glorifiziert man Autos nicht mehr.« Und dann fällt ihm noch der Titel von Prefab Sprouts Springsteen-Satire ein: »It's like the final word on ›cars'n'girls‹.«

**Neon Neon** *»Stainless Style«*
*(Lex Records / RTD)*


SONGS FROM THE
INVISIBLE REPUBLIC
THE MUSIC THAT INFLUENCED BOB DYLAN

LIMITIERTE ERSTAUFLAGE MIT SCHUBER

DOPPEL-CD MIT 45 TRACKS, ZUSAMMENGESTELLT VON MAX DAX

U.A. MIT ODETTA / LIGHTNIN' HOPKINS / CHUCK BERRY / BILL MONROE
KAREN DALTON / BERT JANSCH / THE INK SPOTS
WOODY GUTHRIE / BING CROSBY / MUDDY WATERS / JOSH WHITE / TAMPA RED
CHARLEY PATTON / LOUIS ARMSTRONG / B.B. KING
BILLIE HOLIDAY / HANK WILLIAMS
ROBERT JOHNSON / LEADBELLY / GENE AUSTIN / BUKKA WHITE / BLIND WILLIE MCTELL
CURTIS MAYFIELD / RAMBLIN' JACK ELLIOTT / GRAHAM BROTHERS

Repertoire
erhältlich im Fachhandel oder bei
www.repertoirerecords.com
SONY BMG

# THE GUTTER TWINS
# IM ZWEIFEL FÜR DIE GEFALLENEN

***Vor fünf Jahren firmierten Greg Dulli und Mark Lanegan erstmals unter dem Namen The Gutter Twins. Mit »Saturnalia« erscheint jetzt ihr affirmativ-maskulines Debütalbum, mit dem die beiden Sänger dringend nahelegen, als eine Art Supergruppe des anderen Amerika wahrgenommen zu werden. Lanegan veröffentlichte in den letzten Jahren immer wieder großartige Alben – alleine und zusammen mit Isobel Campbell oder den Queens Of The Stone Age. Zuletzt gründete er 2007 die Soulsavers. Dullis kokaingetriebene Interpretation des Grunge wiederum manifestierte sich zunächst im manischen Soulrock der Afghan Whigs, deren Album »Black Love« (1996) bis heute als Wegmarke jener Musik gilt, auf der wir alle talwärts fahren. Palmen schmücken seit der Auflösung der Afghan Whigs 2001 die Plattencover seiner neuen Band The Twilight Singers. »Ich habe einen ausgeprägten Palmenfetisch«, sagt der heute 41-Jährige über sich selbst. Josh Haden, Sohn der Jazzlegende Charlie Haden und Sänger der kürzlich reformierten Band Spain, traf die Gutter Twins in Los Angeles stilecht in ihrer eigenen Bar The Short Stop auf dem Boulevard der Dämmerung.***

**INTERVIEW:** JOSH HADEN **FOTOS:** PIPER FERGUSON

Los Angeles ist mehr als andere Städte architektonisch vollkommen auf Autos und den Straßenverkehr abgestimmt. Wie beeinflusst das eure Musik?

**Mark Lanegan (ML):** Die Stunden und Tage, die ich hier im Auto verbringe, sind Zeiträume reinen Genusses. Ich liebe es, durch Los Angeles zu cruisen. Die Meilen, die ich hinter mir lasse, Stunden, die verrinnen: Ich kann meinen Gedanken im Auto freien Lauf lassen. Klar. Das ist oft die Basis für Songs.

Ich habe schon ganze Songs auf innerstädtischen Highways geschrieben.

**ML:** Ich habe mir eine Vierspurmaschine in mein Auto eingebaut. Ich höre dann beispielsweise meine Musik instrumental über die Speaker, lasse die Bandmaschine laufen und singe dann dazu. Ganze Gesangsarrangements habe ich so auf dem Highway einstudiert.

Genial.

**ML:** Einmal bin ich singend von der Polizei angehalten worden. Um 3.30 Uhr morgens, oben in Sherman Oaks. »Sir! Was tun Sie hier?« – »Ich nehme Musik auf!«

Haben sie dein Auto durchsucht?

**ML:** Sie fragten mich, ob ich ihnen die Musik vorspielen könne. Die Polizei von L.A. ist einfach unberechenbar. Vor allem, wenn sie nachts gelangweilt ist.

**Greg Dulli (GD):** Wenn sie dich nachts um drei Uhr in Sherman Oaks aufgabeln, dann unterstellen sie dir doch sofort, dass du Drogen gekauft hast.

**ML:** Das tue ich dort sonst ja auch. *(lacht)* Aber eben nicht an diesem speziellen Tag.

Das letzte Soulsavers-Album ist von religiösen Bildern durchdrungen. Alleine und gemeinsam greift ihr in euren Songs immer wieder auf christliche Motive zurück. Seht ihr euch in einer Tradition der Gospelmusik?

**GD:** Gospel ist ursprünglicher Ausdruck einer entrechteten und unterdrückten Gesellschaftsschicht Amerikas. Als sich für sie in der Ungerechtigkeit des amerikanischen Systems herausstellte, dass sie auf Erden kein Glück erfahren werden, wandten sie sich mit ihrer Stimme dem Nichtirdischen zu. Die spirituelle Musik, die ich liebe, stammt von den Baumwollplantagen und den Tabakfeldern. Von blutgetränkten Böden. Die Musik hatte für die Menschen eine Bedeutung. Sie diente der Beruhigung ihrer Seelen, und die Sänger wandten sich mit ihrer Musik an ihr Volk, das sie liebten. Die Musik ist so wunderschön, weil es um etwas geht, das irdische Zustände wie Leben und Tod längst hinter sich gelassen hat. Ich meine: Was kann Musik Schöneres in einem auslösen als Empathie?

Musik überwindet das Individuum?

**GD:** Ganz genau. Es ist nicht mehr die Stimme eines Einzelnen, die sich zu Wort meldet, sondern die Stimme ist Teil eines Kollektivs von Schicksallosen. Du selbst hast diese Spiritualität doch auch in deinem Song »Spiritual« und in vielen anderen Songs deiner Band nachempfunden.

**ML:** Ich habe »Spiritual« sogar gecovert. Der christlichste Text auf meiner Soulsavers-Platte stammt in diesem Sinne von dir, Josh. Religiöse Bilder gehören meiner Meinung nach zum Instrumentarium eines jeden Songwriters, der etwas auf sich hält.

**GD:** Ich bin in der katholischen Kirche groß geworden. Ich empfand die Rituale immer als ungewöhnlich bewegend. Man kann nicht verleugnen, dass, wer auch immer die Bibel geschrieben hat, dieses Buch in einer Sprache verfasste, die magisch ist, die einen in den Bann zieht. He knew how to tell a motherfucking story!

**ML:** Ich werde zum Vampir, wenn man mich in eine Kirche mitschleppen will.

Nur weil jemand behauptet, er würde an Gott glauben, heißt dies noch lange nicht, dass dem auch so ist. Ich habe in meinem Leben auch schon Leute getroffen, die behaupteten, sie wären Atheisten, die aber in Wirklichkeit tief gläubig waren. Ich beharre so auf dieser Frage, weil Sänger zu sein ja auch bedeutet, glaubwürdig zu sein.

**ML:** Es geht immer um Glaubwürdigkeit.

**GD:** Ich kann oft nicht schlafen. Gestern Nacht habe ich auf dem History Channel eine Sendung gesehen, die hieß »Life After People«. In der ging es um die Frage, was sein wird, wenn der Mensch ausgestorben ist. Und alle Experten, egal ob es sich nun um Geologen, Umweltschützer oder Tierfreunde handelte, sprachen von der ›Schöpfung‹, nicht von ›Evolution‹. Ein totaler Rückschritt angesichts dessen, dass wir versteinerte Knochen von Dinosauriern gefunden haben – und nicht die von Adam und Eva. Übertrage ich das auf meine Position als Sänger oder Songschreiber, muss ich also beides können: die Autorität desjenigen haben, der um die Tatsache einer Evolutionsgeschichte weiß. Und ich muss die Poesie und die Stärke der Sprache erreichen, wie wir sie in der Bibel finden.

Und die Themen wären?

**GD:** Im Zweifelsfalle für den Verlierer singen, für den Gefallenen.

Wie kam es, dass ihr beiden euch zu den Gutter Twins vereinigt habt, zu einer Art Superduo des Alternative Rock...? Normalerweise ist es ja genau umgekehrt: Bands lösen sich auf und die Einzelnen gehen ihrer eigenen Wege...

**ML:** Normal ist aber auch, dass man als Songwriter den einen oder anderen Sänger bewundert, dessen Werk sammelt. So ging es mir mit den Afghan Whigs und den Twilight Singers. Und Greg ging es umgekehrt wohl genauso. Einmal wurde ich in einem Interview gefragt, ob ich planen würde, mal mit Greg einen Song aufzunehmen. Ich lehnte mich aus dem Fenster und sagte, dass wir bereits eine Band mit dem Namen The Gutter Twins gegründet hätten. Als Greg mit dieser Aussage konfrontiert wurde, wusste er von nichts, rief mich an und musste lachen.

**GD:** Ich erinnere mich: Ich bekam einen Anruf von einem Veranstalter aus Italien, der eine Tour der Gutter Twins buchen wollte. Und ich wusste von gar nichts, erkundigte mich aber nach den Konditionen und rief Mark an.

**ML:** ›Gutter Twins‹, das klang wie ›Glimmer Twins‹. Die Glimmer Twins aus der Gosse sozusagen.

Das Album »Saturnalia« klingt ernst. Richtig nach einer Perspektive, die ihr euch da geschaffen habt.

**GD:** »All Misery« war der erste Song, den wir gemeinsam geschrieben haben, und er entsprach genau dem, was man sich gemeinhin von einer Kollaboration wünscht. Er war im Nu geschrieben, ohne Mühe. Wir beide hatten exakt den gleichen Anteil an der Entstehung des Songs. Und er kickte uns beide. Er war wie eine Blaupause für die zukünftige Arbeit. Es ist gut für die Arbeit, wenn man einen starken Song als Messlatte hat. Die Gutter Twins sind als Band zu einer richtigen Einheit zusammengewachsen.

Es ist schön, euch gemeinsam singen, eure Stimmen im Einklang zu hören.

**GD:** Ich habe immer schon Harmoniegesang zu meiner eigenen Stimme gesungen. Es für jemand anderen zu tun, war eine beglückende Erfahrung, denn wir bewegten uns damit auf dem Terrain, das zuvor von der Carter Family und den ganzen Countrygesangsduos beackert

*v.l.n.r.: Greg Dulli, Josh Haden, Mark Lenegan*

worden war. Wir bewegten uns in einer Tradition. Meine ganze Lebenserfahrung geht in den Gutter Twins auf. Immerhin spiele ich in Bands, seit ich zwölf Jahre alt war. Ich fühle mich manchmal wie eine Elster. Ich habe mir mein Nest zusammengepickt aus Gospel, Jazz, Country, Rock und Soul.

Du giltst als großer Jazzfan.

**GD:** Ich bin Musiker mit limitierten handwerklichen Fähigkeiten. Wenn ich einem Meister begegne oder die Musik eines Meisters höre, dann bin ich voller Bewunderung. Ich spiele kein Blasinstrument, aber ich liebe Coltrane. Ich kann seine Musik einfach genießen, weil ich mich und meine Musik niemals mit ihm werde messen müssen. In diesem Gefühl liegt eine süße Freiheit. Als ich aufwuchs, lief bei uns zu Hause kein Jazz. Ich musste Jazz für mich entdecken.

Jazz als Kunstform basiert zu einem Gutteil auf Improvisation; die Freiheit im Jazz galt immer als Indikator für die Freiheit des Landes. Hältst du Jazz immer noch für eine relevante Kunstform?

**GD:** Mit Sicherheit ist Jazz nicht mehr so sichtbar und allgegenwärtig wie vor fünfzig Jahren. Damals gab es keinen Rock und keinen Hiphop, also keine Konkurrenz. Das hat sicherlich auch dazu beigetragen, dass Jazz eine solch einzigartige Stellung in der amerikanischen Kultur hat einnehmen können. Die größte Freiheit des Landes und des Jazz kamen für mich in der Musik Ornette Colemans zusammen. Auf diese Weise bin ich übrigens auch auf deinen Vater aufmerksam geworden, Josh. Sein Bassspiel war einfach unglaublich! Außerweltlich. Musik hören ist wie ein Labyrinth zu betreten. Von Ornette Coleman geht es zu Charlie Haden. Von Charlie Haden zu Ron Carter. Von Ron zu Miles. Und am Ende nehmen die Twilight Singers »A Love Supreme« von Coltrane auf und »Strange Fruit« von Billie Holiday. Gestern Nacht habe ich stundenlang Miles Davis gehört, als ich mein Haus aufräumte. Da fiel es mir wieder ein: Von allen Menschen ist mir Musik mein liebster Begleiter.

Welche Platte von Miles hast du gehört?

**GD:** »Sketches Of Spain« – da musst du grinsen, oder? War aber so.

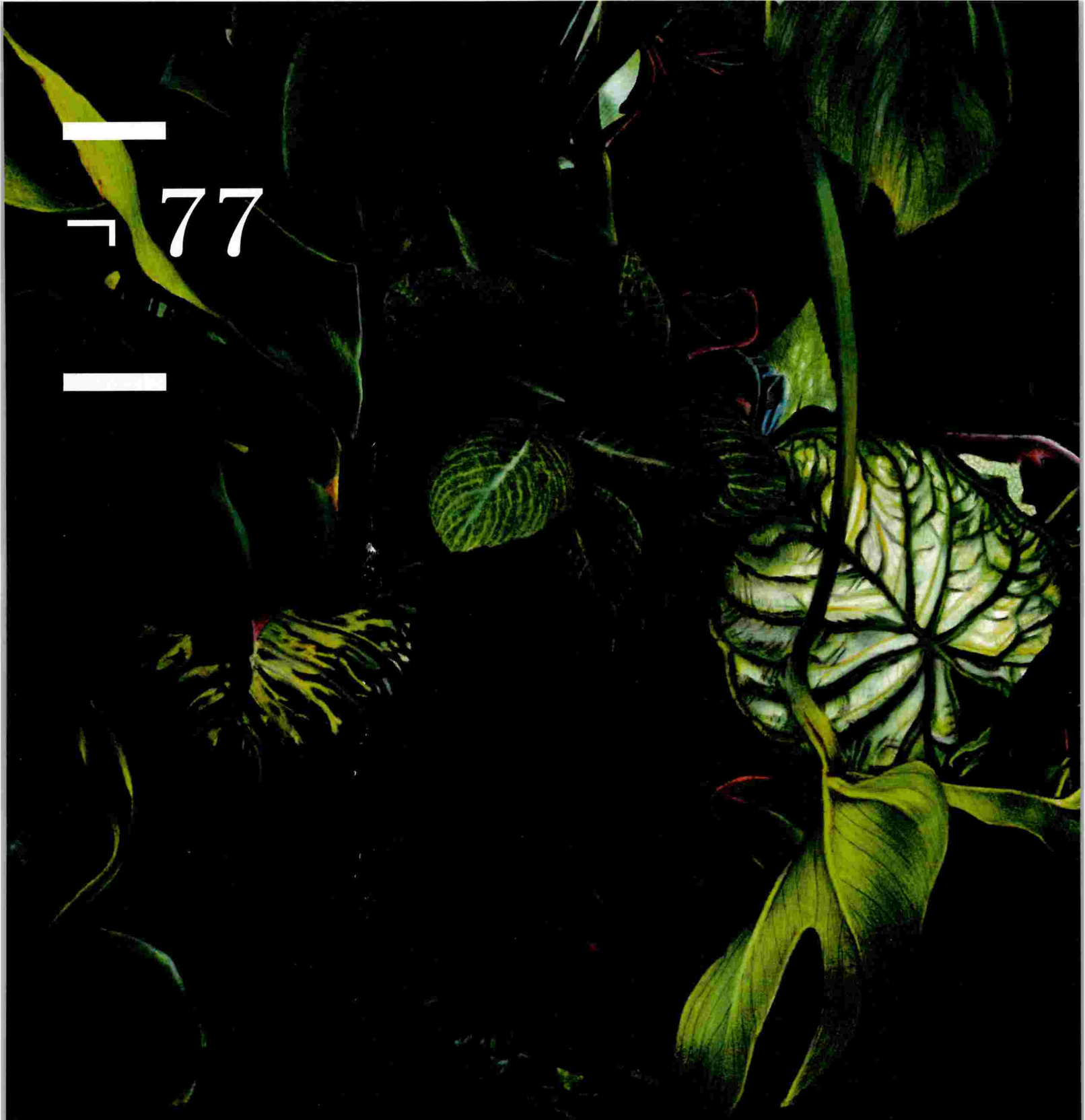
Geht dir das mit jeder Musik so – dass du tiefer und tiefer gräbst?

**GD:** Vor allem mit dem Blues. Auf der Schallplattenhülle einer Led-Zeppelin-Platte las ich, dass der Song »Killing Floor« das Cover eines alten Willie-Dixon-Songs war. Also begann ich nach Platten von Willie Dixon zu suchen. Ich stellte fest, dass noch ganz andere Musiker, unter ihnen Elvis Presley, Howlin' Wolf und immer wieder Grateful Dead, Songs von Willie Dixon gecovert haben. Und je mehr ich mich damit beschäftigte, desto klarer wurde mir mein Beruf: Ich bin dazu da, um weiterzugeben. Als ich mit Mark die letzte Tour mit den Twilight Singers bestritt, sangen wir auch ein völlig neu arrangiertes »In The Pines« von Leadbelly.

**ML:** Nach den Shows fragten uns die Leute immer entweder, ob das ein neuer Song von uns sei – oder sie begriffen ihn richtig, als Verbeugung vor Leadbelly. Es war interessant, diese Reaktionen zu beobachten.

**GD:** Die meisten Leute aber dachten, dass wir mit dem Song Nirvana gecovert hätten. (lacht) Es geht doch immer um die gleiche Frage: Wie viel willst du wissen? Willst du viel wissen, kommst du von einem Song zum nächsten, von einem Musiker zum anderen. Eine unendliche Geschichte mit vielen dunklen Seiten tut sich dir auf.

**The Gutter Twins** *»Saturnalia«*
*(Sub Pop / Cargo) VÖ: 7. März*



# 77

01 The Kills »U.R.A. Fever« 2:15 (Domino / Indigo)

02 The Gutter Twins »Idle Hands« 4:33
(Sub Pop / Cargo Records)

03 *Exklusiv auf dieser CD:* Mark Stewart
»The Puppet Master (Sanj's Desi Edit)« 2:32
(Crippled Dick Hot Wax! / SPV)

04 Hercules And Love Affair »Hercules Theme« 4:23
(DFA / EMI Music Germany)

05 Neon Neon »Trick For Treat (Hot Chip Remix)« 3:15
(Lex Records / RTD)

06 *CD-Erstveröffentlichung:* Simone White
»Haven't Got A Dollar To Pay Your House Rent Man« 1:54
(Honest Jon's / Indigo)

07 Beach House »Gila« 4:44 (Bella Union / Universal Music)

08 Malcolm Middleton »Week Off« 3:20
(Full Time Hobby / PIAS / RTD)

09 *CD-Erstveröffentlichung:* Born Ruffians
»Badonkadonkey« 2:51 (Warp / RTD)

10 *Exklusiv auf dieser CD:* Jamie Lidell
»Figured Me Out (LA Garage Mix)« 3:12 (Warp / RTD)

11 John Maus »Rights For Gays« 2:30 (Upset The Rhythm / Cargo)

12 Nik Bärtsch's Ronin »Modul 39_8« 7:46 (ECM / Universal)

13 A Whisper In The Noise »In Will« 3:38
(Exile On Mainstream Records / Soulfood)

14 Joanne Robertson »Silver« 2:26 (Textile RDS / Cargo)

15 Jim Ford »I'm Ahead If I Can Quit While I'm Behind« 2:47 (Bear Family)

16 Niels Frevert »Niendorfer Gehege« 3:11
(Tapete Records / Indigo)

17 Bernadette La Hengst
»Der grüne Halsbandsittich« 2:37 (Trikont / Indigo)

18 Earth »Engine Of Ruin« 6:23
(Southern Lord / Soulfood)

19 Clark »Hot May Slides« 2:42 (Warp / RTD)

20 *Exklusiv auf dieser CD:* Rusko
»2Far« 4:41 (Sub Soldiers / St Holdings)

# VORSPIEL FÜR THE MAGNETIC FIELDS
# WIR BEFINDEN UNS GERADEWEGS IM KOMPRESSIONSKRIEG

***Stephin Merritt ist erkältet: Ein Schal ist um seinen Hals geschlungen, in schneller Folge nimmt er Fencheltee und Lutschtabletten zu sich. Der New Yorker ist nicht nur der kreative Kopf von The Magnetic Fields, deren Opus Magnum das 1999 erschienene Triple-Album »69 Love Songs« ist, auch The 6ths, The Gothic Archies und die Future Bible Heroes sind ›seine‹ Bands. Weil er nach eigener Aussage bei einem ähnlichen Vorspieltermin am Vortag von französischen Journalisten böse an der Nase herum geführt wurde, bittet Merritt, keine Musik vorgespielt zu bekommen. Sein Vorschlag: »Trotzdem über die Musik reden, so als ob man sie doch gehört hätte!« Meritt, früher als Contributing Editor bei Time Out New York und kurzzeitig als Korrekturleser für Spin tätig, nimmt Songtitel und Künstlernamen als Stichworte, um mit trockenem Humor zu antworten. Nur ein einziges Mal will er doch genau hinhören. Als es um die technischen Feinheiten des Verzerrens geht, wird er hellhörig, denn das neue Werk von The Magnetic Fields, »Distortion«, ist ein Konzeptalbum zu genau diesem Thema. Sämtliche Instrumente, auch Klavier, Streicher und Schlagzeug, wurden verzerrt und die melancholisch-überschwänglichen Popsongs hinter einer Wand aus Lärm versteckt. »Verzerrter als wir ist im Moment niemand«, behauptet Merritt und lacht dreckig.***

**INTERVIEW UND MUSIKAUSWAHL:** MARTIN HOSSBACH UND GUNNAR KLACK
**FOTOS:** MICHAEL MANN

## Pet Shop Boys

»You Only Tell Me You Love Me When You're Drunk« *(aus dem Album »Nightlife«, Parlophone, 1999)*

Pet Shop Boys! Was für ein großartiger Song! Ich bin Fan »since they came out...« *(macht eine große Pause)* »...with their first album«. *(lacht herzhaft)*

Kluge, traurige, ironische, witzige Texte und ausgefuchste Songtitel – eine Gemeinsamkeit zwischen dir und den Pet Shop Boys?

Neil Tennant und ich stehen in der großen Tradition schwuler Menschen im Popmainstream, die Witz und Ironie als hauptsächliche Stilmittel einsetzen. Die Schriftstellerin Gertrude Stein steht am Anfang dieser langen Linie. Ihre Werke sind eine riesige Fundgrube für gute Songtitel. »You Only Tell Me...« klingt sehr nach Stein. Es würde sicherlich sofort auffallen, wenn ich mich an Tennants Songtiteln orientieren würde... deswegen also: Gertrude! Sie ist es, welche die Pet Shop Boys mit The Magnetic Fields verbindet.

Neil Tennant singt: »Somebody said: Listen! / Don't you know what you're missing? / You should be kissing him instead of dissing him like a punk«.

Genial, da gibt es keine zwei Meinungen. Erstens: Er benutzt einen Begriff des Hiphops, ›dissing‹, in der selben Zeile wie ›Punk‹. Zweitens: Er benutzt das Wort ›Punk‹ absichtlich in seiner ursprünglichen Bedeutung und schert sich nicht um die musikkulturelle Bedeutung des Wortes in England. Und drittens singt er dazu noch, nonchalant wie ein Kavalier, auf einer Hitsingle über eine schwule Liebesgeschichte.

## Gravenhurst

»Diane« *(aus der Mini-LP »Black Holes In The Sand«, Warp, 2004)*

Gravenhurst? Kenne ich nicht.

Eine tolle Band aus Bristol. Das hier ist eine Coverversion eines Stücks von Hüsker Dü.

Wirklich? Das Stück heißt »Diane«? Hmm, mit dem Katalog von Hüsker Dü bin ich nicht sehr vertraut...

Aber Hüsker Düs Sänger Bob Mould sang 1999 auf dem Album deiner Band The 6ths

den Song »Hyacinths And Thistles«...

Stimmt. Bob ist so charmant! Es war damals für ihn das erste Mal, auf der Platte eines anderen Musikers mitzusingen. Und noch nie zuvor hatte er einen Kabarettsong zum Besten geben müssen. Insgeheim glaube ich, dass er zuvor inkognito in Pianobars gegangen ist, um sich auf unsere Zusammenarbeit vorzubereiten – so fantastisch war seine Darbietung. Zu den Aufnahmen brachte er als einziger von dreißig Musikern sein eigenes Mikrofon mit. Kein Wunder: Er ist ja auch Toningenieur.

## Morrissey

»The More You Ignore Me, The Closer I Get« *(aus dem Album »Vauxhall And I«, Parlophone, 1994)*

Hier gibt es die schöne Zeile »I will be at the bar with my head on the bar« zu hören.

Ich bin mir nicht sicher, ob ich das Stück kenne. Singt mal!

*Hossbach und Klack singen den Refrain.*

Von welchem Album ist das?

»Vauxhall & I«, von 1994.

Das besitze ich nicht. Wie heißt noch das Album, das ich besitze? Das mit »Bengali In Platforms«? Vini Reilly an der Gitarre, Stephen Street als Produzent?

Du meinst »Viva Hate«, sein Solodebüt aus dem Jahre 1988.

Genau! Mein Problem mit Morrissey ist folgendes: Zu der Zeit, als Morrissey sein erstes Soloalbum veröffentlichte, hatte ich genug von E-Gitarren. Ich hörte Ende der Achtziger überhaupt keinen Rock mehr! Es ist aber ein Versäumnis, Morrisseys Backkatalog nicht zu besitzen. Ich muss das nachholen, er ist einer meiner Lieblingsrockliteraten! Als ich vor ein paar Jahren das letzte Mal als Musikkritiker etwas für die New York Times schreiben musste, sollte ich eines seiner Alben rezensieren. Ich schrieb, dass Morrissey ›the best lyricist in Rock‹ sei, erwähnte aber auch, dass die Musik im Hintergrund wie langweiliger ›Nu Rock‹ klinge. Das führte dann dazu...

...dass du Post von Morrissey bekamst?

Sollte er mir einen Brief geschickt haben, so ist er nie angekommen. Nein, es führte dazu, dass mir eine Menge Leute ins Gesicht sagten, wie sehr sie sich über meine Rezension geärgert hätten. Wenn das jemand macht, dann muss er schon sehr wütend sein. Wie viele Leute waren wohl außerdem wütend, haben es mir aber nie gesagt und kaufen deswegen jetzt meine Platten nicht mehr? Nicht auszumalen! Man sollte niemals die Musik anderer Musiker in der Presse kritisieren. Niemals.

Warum singen Morrissey und du hauptsächlich über Trauriges?

Ich bitte euch! Wie langweilig ist es denn, über etwas Schönes zu singen? Erste Strophe: ›I went dancing and had a good time‹. Zweite Strophe: ›I went dancing and had a good time‹. Was will man da noch sagen?

In traurigen Momenten passiert mehr als in glücklichen?

Nichts passiert, wenn es nicht traurig ist. Existenz bedeutet Schmerz. *(das Ende des Satzes grunzt Merritt in Death-Metaller-Manier)*

## Domenico Scarlatti

»Klaviersonate K. 11 c-moll: Moderato« *(aus »Domenico Scarlatti: Sonaten«, gespielt von Ivo Pogorelich, Aufnahme von 1991, Deutsche Grammophon, 1992)*

Scarlatti wurde im selben Jahr wie Bach geboren. Er...

Scarlatti? Sehr schön. Mein musikalisches Interesse erstreckt sich von der Musik der Renaissance bin hin zur Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Leider habe ich eine enorm kurze Aufmerksamkeitsspanne, was das Genießen instrumentaler Musik etwas schwierig macht – das ist typisch für jemanden, der im 21. Jahrhundert lebt. Ich bin sehr wortfixiert. Längere, klassische Instrumentalwerke kann ich mir – auf Platte, diese Einschränkung ist wichtig – nicht anhören. Auf Platte höre ich nur die bereits erwähnte Avantgarde. Ellen Fullman oder Alvin Luciers »Music On A Long Thin Wire«.

Wir kommen später noch zu Ellen Fullman. Hast du ein klassisches Instrument erlernt?

Ich habe Klavier-, Gitarre-, Orgel- und Schlagzeugunterricht genommen. Und seit letzter Woche nehme ich Harfenunterricht. Ich dachte, die Harfe sei einfach zu spielen. Pustekuchen! Es ist sehr einfach, sie schlecht zu spielen – ich werde wohl noch viele Stunden nehmen müssen. Der Orgelunterricht verlief übrigens recht erfolglos: Da ich nicht Mitglied der Kirche bin, durfte ich nicht in der Kirche üben, also gab ich das ganz schnell auf. Ich hätte mich danach mehr aufs Klavierspiel konzentrieren können, das habe ich aber auch nicht getan. Hach, alles sehr traurig...

Wie komponierst du deine Lieder?

Ich benutze nie ein Instrument zum Komponieren. Meistens setze ich mich mit einem Notizbuch in eine Bar und schreibe den Text nieder. Nicht die Musik. Musik notiere ich nie, aus einem ganz einfachen Grund: damit ich letztlich nur Melodien verwende, an die ich mich auch erinnern kann. Wenn mich eine Melodie nicht gefangen nimmt, sie nicht ›catchy‹ ist, dann ist sie auch nichts wert. Wenn ich aber Theatermusiken schreibe, komponiere ich aufgrund der ganzen Einschränkungen am Klavier – hier kann ich es mir nicht erlauben, nur die Musik zu benutzen, die mir auch im Kopf hängen bleibt.

## Rozalla

»Are You Ready To Fly?« *(aus dem Album »Everybody's Free«, Blanco Y Negro, 1992)*

Du setzt dich beim Texten in Bars bewusst der Musik aus, die dort zufällig läuft? Also auch abgenudelten Chartkrachern wie diesem hier? Euro Dance? Erinnern wir uns da richtig an dein Interview im Butt Magazine?

Ja. Ich gebe euch ein Beispiel: Gloria Gaynors »I Will Survive« ist ein großartiges Lied. Aber ich habe es schon Tausend Mal in meinem Leben gehört. Also ist es die ideale Hintergrundmusik, um ein absolut gegensätzliches Lied zu schreiben. Hinzu kommt, dass ein gerader Beat die Konzentration fördert. Und wenn ich ein Stück in Moll schreiben möchte, hilft es mir, wenn das Stück, das ich gerade höre, ebenfalls in Moll geschrieben ist. Verrückt, oder? Die Hintergrundmusik muss tonal sein. Wenn Hiphop läuft, kann ich nicht schreiben. Der Sänger singt nicht, er spricht, und der Musik fehlen meistens die harmonischen Strukturen. Die Musik darf mich nicht ablenken und langweilen, sonst kann ich nicht.

## Ellen Fullman & Konrad Sprenger

»Glittering Glass« *(aus »Ort«, Choose Records, 2004)*

Ellen Fullman also...

Ihr Instrument, das »Long Thin Wire«, ist ein sehr langes Drahtseil, dessen Länge von

der Länge des Raumes abhängt, in dem es aufgespannt wird – meistens einer Galerie. Aufgrund seiner Länge hat es quasi seine eigene Physik, es schwingt fast von selbst, Fullman steuert nur eine leichte elektrische Spannung bei. Ihre Finger sind mit Harz bedeckt. Sie spielt nur, um die Obertöne zu verändern. Sie tut dies sehr langsam. Und das klangliche Resultat ähnelt wiederum der Sitarmusik. Spiel eine Platte mit indischer Musik, in der ja Obertöne gerade der Witz sind, zehnfach verlangsamt ab und du hast Ellen Fullman! Übrigens war es Alvin Lucier, der das »Long Thin Wire« seinerzeit entwickelt hat.

Von Lucier wollten wir dir ursprünglich »I Am Sitting In A Room« vorspielen. Lucier nimmt dort sich selbst auf, wie er die Handlungsanweisung zu seinem Werk vorliest, und spielt diese Aufnahme danach wieder in dem Raum, in dem er sitzt, ab. Und so weiter. Am Ende hört man nur noch die Resonanzen des Raumes, seine eigene Sprache ist nicht mehr zu erkennen.

Dafür hätten wir leider keine Zeit gehabt, das Stück dauert mehr als eine Dreiviertelstunde. Aber das Stück kenne ich, natürlich!

Man muss Glück haben, um auf solche Musik zu stoßen, oder? Freunde müssen einen auf Musik wie diese aufmerksam machen...

...oder Zeitschriften wie Spex. Im Ernst: Ja, man muss Glück haben, um auf außergewöhnliche Musik zu stoßen. Oder man liest Michael Nymans Buch »Experimental Music – Cage And Beyond«.

Taugt das etwas?

Es ist das beste Buch über experimentelle Musik, das es gibt.

Und du hast es gelesen...

In der Tat. Beide Ausgaben. Ich traf Michael Nyman backstage nach meinem Konzert im Rahmen der »69 Love Songs«-Tour in London. Er stand am hinteren Ende des Raumes, ich konnte ihn aus der Ferne als ›Michael Nyman‹ identifizieren, was ihm, glaube ich, nur sehr selten passiert, eierte zu ihm rüber und schrie: »Mein Gott, Michael Nyman! Ich wünschte, ich hätte eine Ausgabe Ihres Buches bei mir, damit Sie es signieren könnten!« Normalerweise denken die Leute bei Nyman nur an seine Filmscores für Peter Greenaway. Er fühlte sich extrem geschmeichelt, dass ich ihn als ›Autor‹ ansprach.

## The Raveonettes

»Hallucinations« *(aus dem Album »Lust Lust Lust«, Fierce Panda, 2007)*

Dein neues Album klingt ja schon sehr verzerrt, aber möglicherweise hat diese Band dich ausgestochen, was Verzerrungen angeht. Vielleicht haben The Raveonettes dich ›out-distorted‹...

Wie bitte? Das müssen wir jetzt wohl mal anhören!

Jetzt geht's los mit der Verzerrung...

Das ist doch kaum verzerrt. Kommt da noch was? Da kommt nichts mehr? Nein? Also wirklich. Lachhaft! Haha! Ich habe gewonnen! Raveonettes suck! Wenn ihr, liebe Leser, diese CD besitzt – schmeißt sie weg und kauft »Distortion« von The Magnetic Fields! Ich sage ja bekanntlich nie etwas Schlechtes über Kollegen in der Presse, aber The Raveonettes verdienen es nicht zu leben.

Auf deinem Album »Distortion«...

Ich hatte Sex mit den Müttern der Raveonettes und habe schlimme Dinge mit ihnen angestellt.

Wie schön. Was gefällt dir an ›Distortion‹, an dem Effekt der Verzerrung?

Verzerrung bedeutet, ein akustisches Signal zu manipulieren, um es unecht klingen zu lassen. ›Unecht‹ ist aber ein heikles Adjektiv, weil es kein ›perfektes‹ Mikrofon geben kann, das ein Klangereignis eins zu eins wiedergibt. ›Wahren‹ Sound gibt es nur im Ohr des Hörers. Wenn du jemandem, der in seinem Leben nur MP3s gehört hat, ein Stück von Scarlatti in einem anderen Format als MP3 vorspielst, wird es für ihn komisch klingen, also: verzerrt. Menschen, die nur den Klang einer Konzerthalle gewöhnt sind, finden den Klang einer Aufnahme auf einem Tonträger auch komisch. Dann kann man auch noch in Betracht ziehen, wie das Stück vom Komponisten gemeint war. Also, spielt man Kammermusik besser in einer Kammer und so fort... Man kann nur über ›Verzerrung‹ sprechen, wenn es einen vorgefassten, bestimmten Sound gibt. Das Tolle an der E-Gitarre wiederum ist: Es gibt keinen offiziellen Sound! Sobald der Ton die Saiten verlassen hat, will niemand, dass der Klang unverfälscht wiedergegeben wird. Den ›wahren‹ Sound der E-Gitarre fängt man ein, indem man ein Mikrofon auf die Gitarrensaiten richtet. So nimmt aber niemand die Gitarre auf. Jeder wandelt also das elektronische Signal seinen Vorlieben gemäß in Audiosignale um. Es gibt keinen allgemeingültigen E-Gitarrensound. Diesen Gedanken haben wir auf »Distortion« auch auf Cello, Klavier und Orgel angewandt und so getan, als ob dies elektrische Instrumente seien.

›Verzerrung‹ gibt es also nicht?

Es ist ein Paradox, genau. Es gibt keine ›Verzerrung‹, weil es kein Original gibt. Mein neues Album ist also das erste postmoderne Popalbum, weil es zu der Kopie kein Original gibt! Ha! Da können Amateure wie The Raveonettes doch einpacken!

## The Tornados

»Telstar« *(Single, Decca, 1962)*

Jetzt geht es also um Kompression.

Richtig. Und um Verzerrung. Und um den Produzenten Joe Meek.

Welche Verbindung wollt ihr zwischen mir und Meek ziehen? Selbstmord? Mord? Schwuler Produzent? Was die Verzerrung bei Meek angeht: Das ist reine Kompression! Der hat mit voller Lautstärke, mit voller Kraft auf Tape aufgenommen, sodass das Tonband automatisch die Kompression des Audiosignals vornahm. Heute befinden wir uns in einem ›Compression War‹, einem Kompressionskrieg, einem Krieg der Kompressionen. Musik wird immer lauter, sie wird komprimiert, zusammengedrückt, überall! Je mehr komprimiert wird, desto weniger leise Signale kommen beim Hörer an. Musik wird letztlich aber nicht lauter, es fallen einfach die leisen Stellen weg! Die Dynamik verschwindet! Was okay ist, wenn du Musik für Hitsingles machst, die morgens im Radio gespielt werden sollen und meistens aus furchtbar schlechten Lautsprechern wiedergegeben werden. Der Kompressionskrieg ist letztlich eine Rückkehr zu dem, was man in den Fünfzigern machte. Damals konnten die Wiedergabemedien für Tonträger Dynamiken, also Lautstärkenunterschiede, noch nicht wiedergeben.

## F.S.K.

»Nokturn« *(aus dem Album »Freiwillige Selbstkontrolle«, Buback, 2008)*

F.S.K.? Kenn' ich nicht.

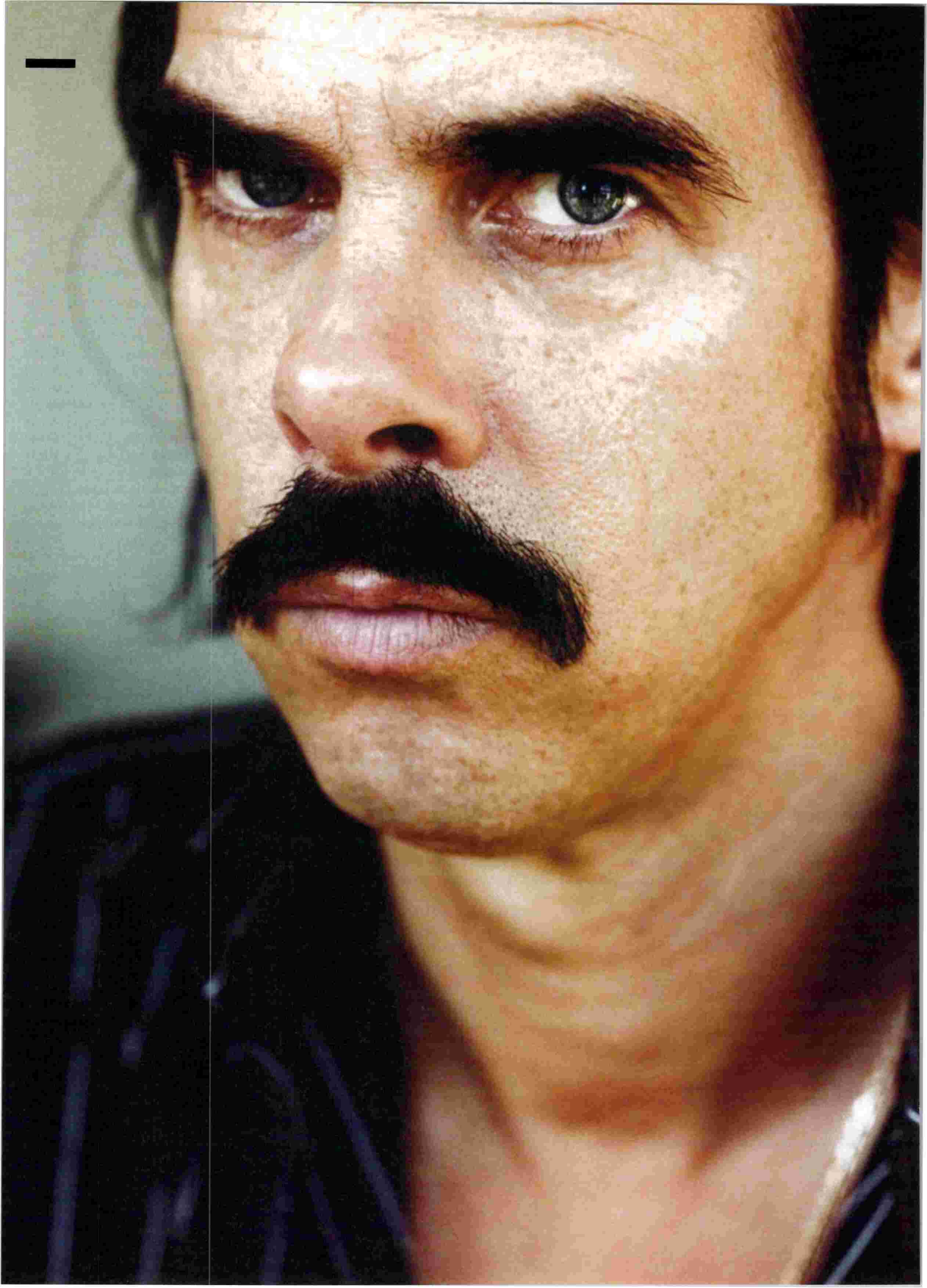
Hörst du Musik, die nicht englischsprachig ist?

Natürlich! Was für eine Frage! Einer der Hauptgründe für den Erfolg englischsprachiger Popmusik ist, dass niemand versteht, worüber da gesungen wird – denn die meisten Texte sind Müll! Wenn wir intelligente Texte hören wollen, legen wir Jacques Brel auf. Oder Serge Gainsbourg! Oder Werke von Brecht! Intelligente Texte stammen selten aus dem englischsprachigen Raum. Die einzig dauerhaft guten englischsprachigen Texter sind Morrissey, Stephen Sondheim, ich, Joni Mitchell und Kate Bush.

Du hast Neil Tennant vergessen.

Entschuldigung.

**The Magnetic Fields** *»Distortion« (Nonesuch / Warner)*



# NICK CAVE
# ABER EIN ABGRUND TUT SICH AUF

***Im Jahr eins nach Grinderman kehrt Nick Cave in bestechender Form ins Rampenlicht zurück. Als hätte ein Blitz im Studio eingeschlagen, sind die Bad Seeds auf ihrem neuen Album »Dig, Lazarus, Dig!!!« nicht mehr wiederzuerkennen, oder besser: Es wird an eine längst verloren geglaubte Wildheit angeknüpft, die wir der größten Bigband nach Lambchop nicht mehr zugetraut hätten. Überzeugender hat selten ein Comeback geklungen. Im großen Spex-Interview erzählt der sarkastische Sänger von Erotik, Obsessionen und ziellosen Autofahrten zum Sound von Miles Davis.***

**INTERVIEW:** MAX DAX **FOTO:** STEVE GULLICK

Nick Cave, gibt es das St. James Hotel, von dem du in deinem neuen Song »Jesus Of The Moon« singst, wirklich?

Nick Cave: Ja, es handelt sich um ein Hotel in Brighton, der Stadt, in der ich lebe.

Die Frage war anders gemeint.

Hm. Wie denn?

Das St. James Hotel taucht als Referenz immer wieder in alten Bluesstücken auf.

Wo denn?

Bei Louis Armstrong etwa, da heißt...

...es aber St. James Infirmary. Ein ›Infirmary‹ ist ein Hospital, kein Hotel.

Bob Dylan singt in seinem Song »Blind Willie McTell«...

...Dylan hat einen Song geschrieben, in dem das St. James Hotel auftaucht?

Sein Song basiert auf der Melodie von Louis Armstrongs Song. Dylan singt: »Power and greed and corruptible seed / Seem to be all that there is / I'm gazing out the window / Of the St. James Hotel / And I know no one can sing the blues / Like Blind Willie McTell«.

Kleiner Scherz. Natürlich kenne ich den Song. Aber solche Dinge passieren. Geister, Orte, Wörter, Erinnerungen kommen hoch und nisten sich ein in neuen Texten. Diese Echos der Geschichte hallen in vielen Songs nach. Als ob jeder neue Song der Resonanzkörper eines bereits geschriebenen Songs wäre... In diesem Sinne ist es egal, ob es ein St. James Hotel in Brighton gibt. Entscheidend ist, dass man meint, das Echo von Louis Armstrong, Bob Dylan und der Stimmen vieler anderer mehr zu hören, wenn der Name des Hotels fällt. Immerhin habe ich nicht vom Chelsea Hotel gesungen! Immerhin!

Geschenkt.

Das St. James Hotel ist in meinem Song der letzte Ort einer gescheiterten Beziehung. Sie liegt noch nackt auf dem Bett. Er hat das Hotel längst verlassen und geht die Straße hinunter. Ich hätte das Hotel irgendwie nennen können, aber so wurde es zu einem ikonischen Ort – und die Beziehung der beiden wurde per Definition zu etwas Größerem, als sie es sonst gewesen wäre.

Es ist ja auch kein Zufall, wenn Songs an bestimmten Orten stattfinden und diese Orte von dir definiert werden.

Ich gebe mir meist größte Mühe, das Milieu und das Umfeld, in dem ein Song spielt, auszustatten. An welchen Orten meine Geschichten stattfinden, ist von allergrößter Wichtigkeit! Die Orte sind genauso wichtig wie die handelnden Personen. Ich habe den Soundtrack und das Drehbuch für den Film »The Proposition« von John Hillcoat geschrieben. Die Landschaft, in der Film und Musik spielen, ist von immenser Bedeutung!

In besagtem Film wirkte die wilde, australische Landschaft wie eine handelnde Figur: Sie war in höchstem Maße surreal.

Aber die Wüste von Australien ›ist‹ surreal. Die Wüste hat die Menschen, die dort leben, über die Jahre in höchstem Maße beeinflusst. Fast jeden meiner erzählerischen Songs kann ich unmittelbar mit einem bestimmten Ort oder einer Umgebung assoziieren. Wenn ich etwa an den Song »Red Right Hand« denke, kann ich dir sofort sagen, wie die Stadt aussieht, durch die der Hauptdarsteller marschiert. Wo die Gleise verlaufen, das Viadukt und die summenden Elektrizitätsleitungen. Ich habe den Ort vor mir, vor meinem inneren Auge. Ich kann ihn abrufen. Und um ganz genau zu sein: Diese Stadt ist der Spielort von einer ganzen Reihe meiner Songs.

Eine echte Stadt oder eine ausgedachte Stadt?

Eine imaginäre Stadt. Schon viele Ecken dieser Stadt sind in Songs von mir aufgetaucht. Die Bibliothek, die Hauptstraße, die Hall of Records... Dass es diese Stadt als klare, visuelle Verortung in meinem Kopf gibt, hat es mir in der Vergangenheit stets erleichtert, Songs ebendort anzusiedeln. Mir hat es das Songschreiben vereinfacht. Fast alle meine Songs finden an ausgedachten Orten statt. Ich habe in diesem Sinne auch eine ganz klare visuelle Vorstellung davon, wie es im St. James Hotel aussieht – und wie es auf der Straße vor dem Hotel aussieht, auf welcher der Erzähler seinen inneren Monolog führt.

Mit der Vermessung der eigenen Imagination hast du auf »The Firstborn Is Dead« begonnen – das Album wirkte damals wie eine kinematografisch-musikalische Landkarte deines Romans »And The Ass Saw The Angel«.

Absolut. Das Kartografieren von Orten ist immens wichtig. Nicht nur für das Songschreiben. Auch wenn ich auf der Bühne stehe. Man kann es eins zu eins übertragen: Weil ich mir zuvor die Mühe gemacht habe, mir Tupelo ganz genau vorzustellen, kann ich auf der Bühne vor meinem Publikum stehen – und bewege mich doch durch das ausgedörrte Tal von Tupelo mit seinem trockenen Flussbett. Ich bin dann, um es unmissverständlich auszudrücken: an einem anderen Ort.

Ist das eine kinematografische Vorgehensweise des Cineasten Cave?

Ich würde es einfach als ›sorgfältig‹ bezeichnen wollen. Wie schaffe ich es, einem Song Gravität zu verleihen? Indem ich ihn mit Spannung und Resonanz auflade. Genau das habe ich getan, als ich mein Hotel ›St. James Hotel‹ taufte. Meiner Meinung nach sollte jeder Songschreiber so sorgfältig arbeiten. Ich für meinen Teil schreibe ja eher selten Songzeilen wie »Oh baby I love you / Come on let's go!«. Andererseits finde ich es lästig, wenn ich anderen Songwritern genau zuhören muss, um die Geschichte nicht zu verpassen, die sie in ihrem Song erzählen. Ich finde Songs, wie ich sie schreibe, müsste ich sie von anderen hören, eigentlich ziemlich anstrengend. One, two, three, come on let's fuck! Darum geht's doch! Aber ich kann's nicht ändern. Ich bin wie ich bin. Einfache Songs werde ich wohl nie schreiben können.

Was für Musik hörst du dann?

Bestimmt nicht meine eigene und auch keine, die meiner ähnlich wäre. Eigentlich höre ich gar keine Musik mit Gesang und Songtexten. Ich höre fast nur Miles Davis, und von ihm auch nur die Musik aus den Siebzigern, also jene Phase, in der er Jazzfusion gespielt hat.

Platten wie »Cellar Door Sessions«?

Genau. All diese Liveplatten, die Miles Davis in den Siebzigern veröffentlicht hat. »Agartha«, »Pangaea«, »Jack Johnson« – diese Art von Musik. Harte, schwarze Instrumentalmusik. Das ist sowieso die beste Musik, die je aufgenommen worden ist. Glücklich sind jene, die es zu Lebzeiten herausfinden. Ich empfinde es als das größte vorstellbare Glück, mich in mein Auto zu setzen, eine Platte wie »Dark Magus« einzulegen, die Anlage richtig fucking laut zu drehen und ziellos durch die Gegend zu fahren. Es muss das Auto sein: Denn nur dort kann ich mich hundertprozentig auf die Musik konzentrieren. Das kann ich nicht, wenn Musik als Hintergrundgedudel läuft...

Hat Miles Davis dich verändert?

Total! Die Drums von Jack DeJohnette kicken so richtig in diesen Aufnahmen. Und wenn man diese Musik laut hört, kann sie einen auch verändern. Ich bin begeistert von Miles! Als ob seine Musik die Türen zur Hölle öffnen würde. Seine Musik ist einfach die genialste Musik der Welt. Und es gibt so unendlich viele Aufnahmen aus dieser Zeit, und eine ist besser als die nächste. Ich steige also in mein Auto und fahre, bis eine CD zu Ende gespielt hat. Dann steige ich wieder aus dem Auto aus und haue die Tür mit einem Knall zu. Und das Beste ist: Ich muss nicht so einem Penner wie mir zuhören, wie er eine Geschichte erzählt. Andererseits: Damit verdiene ich mein Geld. Ich will mich nicht beklagen. Das ist mein Leben. Es gibt ja immer noch genug Leute, die meine Musik gerne hören und meine Platten kaufen. *(lacht)*

Blixa Bargeld erzählte kürzlich in Spex, wie sehr er deine Disziplin beim Songschreiben bewundert, er sagte: »Nick geht jeden Tag in sein Büro, setzt sich an seinen Schreibtisch und schreibt seine Songs.«

Stimmt, ich erinnere mich: Blixa liefert seine Songtexte immer zu spät ab, stimmt's? Seine Band beklagt sich immer, so war's doch? Jeder hat eine andere Methode, um zu den besten Resultaten zu kommen.

Aber ist es so, wie Blixa es beschrieben hat: Gehst du wie Georges Simenon jeden Tag ins Büro und schreibst?

Ja, so ist es. Und sobald ich das Büro verlassen habe, verschwende ich keinen Gedanken mehr an die Kreativität und meinen Beruf. Wenn ich eines Morgens beschlösse, einmal nicht ins Büro zu gehen – was nie passieren würde –, dann hätte ich an diesem Tag auch keinerlei kreative Gedanken. Das ist meine Disziplin. Ins Büro gehen kann jeder. Nach dem Büro abschalten können – das ist die Kunst.

**»ICH BIN GERNE MIT STARKEN PERSÖNLICHKEITEN IN EINEM RAUM. DAS SCHÄRFT DAS BEWUSSTSEIN.«**

Hast du das irgendwo gelernt? Ist das eine Art von Meditation?!

Nein, ich misstraue lediglich zutiefst der künstlerischen Inspiration. Ich glaube auch nicht an Musen. Ich bezweifle, dass man durch Herumsitzen Kunst erschaffen kann.

Die Formel für Kunst basiert also auf einem Mischverhältnis von Disziplin und Zeitdruck?

Reden wir nicht um den Brei herum: Ich habe ein Talent. Ich kann Songtexte schreiben. Das kann nicht jeder, ich kann es. Aber trotzdem ist es keine Gottesgabe. Ich muss denoch jeden Tag in mein Büro gehen, damit auch Songs entstehen. Es ist nach wie vor schwere Arbeit. Talent hin oder her: Jeder Songtext ist das Ergebnis eines harten Kampfes. An den Songtexten für »Dig, Lazarus, Dig!!!« habe ich lange gesessen. Für die zwölf Songs benötigte ich drei volle Monate. Und ich rede von einer Zeit, in welcher ich ausnahmslos an den Texten gearbeitet habe.

Hast du feste Arbeitszeiten und -riten?

Mir gefällt dieser Prototyp des Schriftstellers aus dem 19. Jahrhundert, der jeden Tag zu festen Tageszeiten schreibt, nur unterbrochen von einem Mittagessen und vielleicht einem nachmittäglichen Tee. So habe ich auch meine Rituale. Jeden Morgen um neun Uhr gehe ich in mein Büro – nicht ohne meine Frau zum Abschied geküsst zu haben. Ich ziehe übrigens immer einen frischen Anzug an, wenn ich zur Arbeit gehe, denn der Anzug ist meine Arbeitskleidung – auch auf der Bühne. Das Büro verlasse ich erst wieder um fünf. Im Büro selbst sitze ich an meinem Schreibtisch und versuche den Tag über, meine Songs zu schreiben. Das sind acht Stunden am Tag. Das ist viel Zeit! Mit den fertig geschriebenen Songs ein Album aufzunehmen, geht dann in ein paar Tagen. Die Arbeit ist eigentlich schon getan, bevor ich das Studio betrete – wo ich dann in der Regel eine gute Zeit habe, die Aufnahmearbeit und die Musik genieße und nach sechs Tagen wieder nach Hause fahre. Ich schüttle daher auch den Kopf, wenn irgendwelche Idioten daherschwadronieren, ich hätte einen ›immensen Output‹. Jeder Mensch, der hart arbeitet, blickt am Ende eines Jahres auf ein Resultat. Nur Ignoranten können behaupten, dass sich Arbeit von selbst erledigt. Und nur Romantiker können behaupten, dass künstlerische Arbeit etwas anderes sei als Arbeit.

Was hat dich an Lazarus so fasziniert, der von den Toten aufgeweckt wurde?

Für mich war das eine Zombiegeschichte. Mich hat das noch mehr gekickt als die Geschichte von Edgar Allen Poe, in der er lebendig begraben wird und in seinem eigenen Sarg wieder aufwacht. Ich finde, meine Platte hat einen coolen Titel. Der Song selbst ist eine Hommage an Larry Sloman, der eine Biografie über Harry Houdini geschrieben hat – und eine Hommage an das alte New York, an das alte Manhattan. Das Manhattan vor Giuliani, bevor die Stadt gesäubert wurde, bevor AIDS die Künstler ausrottete. Es ist das New York Andy Warhols und des Studio 54 – eine Stadt, in der ich gerne gelebt hätte.

Inwiefern haben die Bad Seeds davon profitiert, dass du vor genau einem Jahr mit Grinderman eine Art Befreiungsschlag unternommen hattest?

Musikalisch begann der Neuanfang mit der Arbeit an dem Soundtrack zu »The Proposition«. Da haben Warren Ellis und ich mit Loops experimentiert. Diese Arbeitsweise haben wir in Grinderman hineingetragen. Nicht umsonst bezeichne ich Warren ja auch als meinen sehr talentierten ›Loopist‹. Für jedes Projekt kommt er seitdem mit einer neuen Philosophie des Loopens um die Ecke. Warren und ich sind einfach zu einer neuen Achse verschmolzen.

Er lehrte Englische Literatur in Australien, bevor er mit seiner Instrumentalband The Dirty Three auszog, um dem Publikum zwischen den Songs auf endlosen Konzertreisen ebenso endlose Geschichten zu erzählen. Verbindet euch der Humor?

Darf ich korrigieren: Er war Grundschullehrer in Englisch in Australien. Womit wir beim Thema wären: Man stelle sich diesen Wahnsinnigen als Englischlehrer vor... Ich auf alle Fälle stelle es mir öfters vor und finde die Idee faszinierend. Denn er ist ein unzähmbarer Mann und völlig enthusiastisch in allem, was er tut. Ich erinnere mich an unsere erste Zusammenarbeit im Zuge des Albums »Murder Ballads«. Das war zu einer Zeit, als wir bei den Bad Seeds längst eine Art Kartografie unserer Energiefelder entwickelt hatten und niemand dem anderen mehr hineinredete. Warren hingegen platzte in die Sessions rein und wirbelte alles durcheinander. Wir begannen zu kollaborieren.

Du behauptest du bräuchtest keine Muse. Andererseits hattest du in Blixa Bargeld, Mick Harvey und jetzt Warren Ellis stets starke Kontrapunkte in der Band.

Ich bin gerne mit starken Persönlichkeiten in einem Raum. Ich kann ihnen vertrauen. Das schärft das Bewusstsein.

Muss ein Mann eine gewisse Stärke haben, damit du ihn als Komplementär akzeptieren kannst?

Ja. Ich würde schon sagen, dass es genau so ist. Es fällt mir leichter, starken Menschen zu vertrauen. Musik ist eine so abstrakte Angelegenheit. Du kannst jemandem eine Gitarre geben, und er spielt etwas total Fürchterliches. Du gibst jemand anderes die gleiche Gitarre, und er spielt Töne von großer Schönheit – im selben Song. Die Bad Seeds haben im Laufe der Jahre zueinander ein großes Vertrauen entwickelt. Es eint Männer wie Blixa Bargeld und Warren Ellis, dass sie in der Lage sind, einfache musikalische Ideen in etwas völlig Unerwartetes, Überraschendes zu transformieren. Es handelt sich um hochgradig freie Geister. Blixa brachte immer Einflüsse und Elemente aus den Neubauten mit in die Bad Seeds. Und Warren von den Dirty Three.

Alle neuen Songs auf »Dig, Lazarus, Dig!!!« scheinen sich um erotische Begierde zu drehen.

Gut beobachtet. Rückblickend kann ich sagen, dass ich während des Schreibprozesses irgendwann feststellte, dass jeder einzelne Song eine Person zum Thema hatte, die auf die eine oder andere Weise schläft. Es gibt Menschen, die schlafen. Andere befinden sich in einem apathischen Zustand. Wieder andere liegen in einem Koma oder sind hypnotisiert. Nachdem mir dieser Umstand zum ersten Mal aufgefallen war, dass also eine Art roter Faden die Songs zu verknüpfen schien, blieb ich dran und forcierte diesen Aspekt. Ich begann darauf zu achten, dass die Texte eine halluzinatorische Komponente bekamen. Dass sie wie Träume wurden. Wie Träume, die man aus dem erotischen Unterbewusstsein geholt hat. Die erotische Begierde, die in den Songs zu hören ist, ist beabsichtigt. Die Lust folgt der Logik der Träume.

So, wie die Filme von David Lynch einer Traumlogik folgen?

Genau. Einige der Songs haben ›a Lynchean feel‹. Auch David Lynch verfolgt in den meisten seiner Filme eine dunkle, verschüttete Erotik. Insbesondere in seinem besten Film: »Mulholland Drive«. Dunkles, erotisches, labyrinthisches Begehren. Genial. »Lost Highway« hingegen spielte ein böses Spiel mit dem Zuschauer, da er in sich unlogisch war. Alfred Hitchcock sagte einmal, ein Regisseur dürfe seine Zuschauer nicht belügen. Das aber hat David Lynch mit »Lost Highway« getan.

Was war Lynchs Verbrechen?

Der Film war nicht logisch. Anders als »Mulholland Drive«, der einer Logik folgt. Hat man diese Struktur in »Mulholland Drive« erst einmal begriffen, gewinnt der Film nochmals enorm. Wenn man als Zuschauer aber den Eindruck gewinnt, dass die Logik über Bord gegangen und Willkür an ihre Stelle getreten ist, dann ist es aus. Man kann das auch auf Songs übertragen: Ein Song hat einer inneren Logik zu folgen. Tut er dies nicht, ist er kein guter Song. Ich bin einfach nicht bereit, einem Song oder einem Film zu folgen, der nirgendwo hinführt!

Kann man als Songschreiber von Lynch lernen?

Von »Mulholland Drive«, ja. Er basiert auf einer an und für sich einfachen, aber furchtbaren Schauergeschichte. Das Rückgrat des Films ist gewissermaßen sehr, sehr robust. Aber die Geschichte, diese Masturbationsfantasie über zwei Frauen, die sich ineinander verlieben, tritt hinter einer schlimmen zweiten furchtbaren und für das Opfer ausweglosen Horrorgeschichte zurück. Als Songschreiber kann man also lernen, dass die Geschichte stimmen muss, die man erzählt. Anschließend kann man sie gerne hinter einer ›Strangeness‹ vermeintlich unsichtbar werden lassen, darf man sie gerne erotisch aufladen.

Es ist interessant, aus deinem Mund die Worte ›furchtbare Schauergeschichte‹ zu hören... Waren die Mörderballaden nicht auch furchtbare Geschichten?

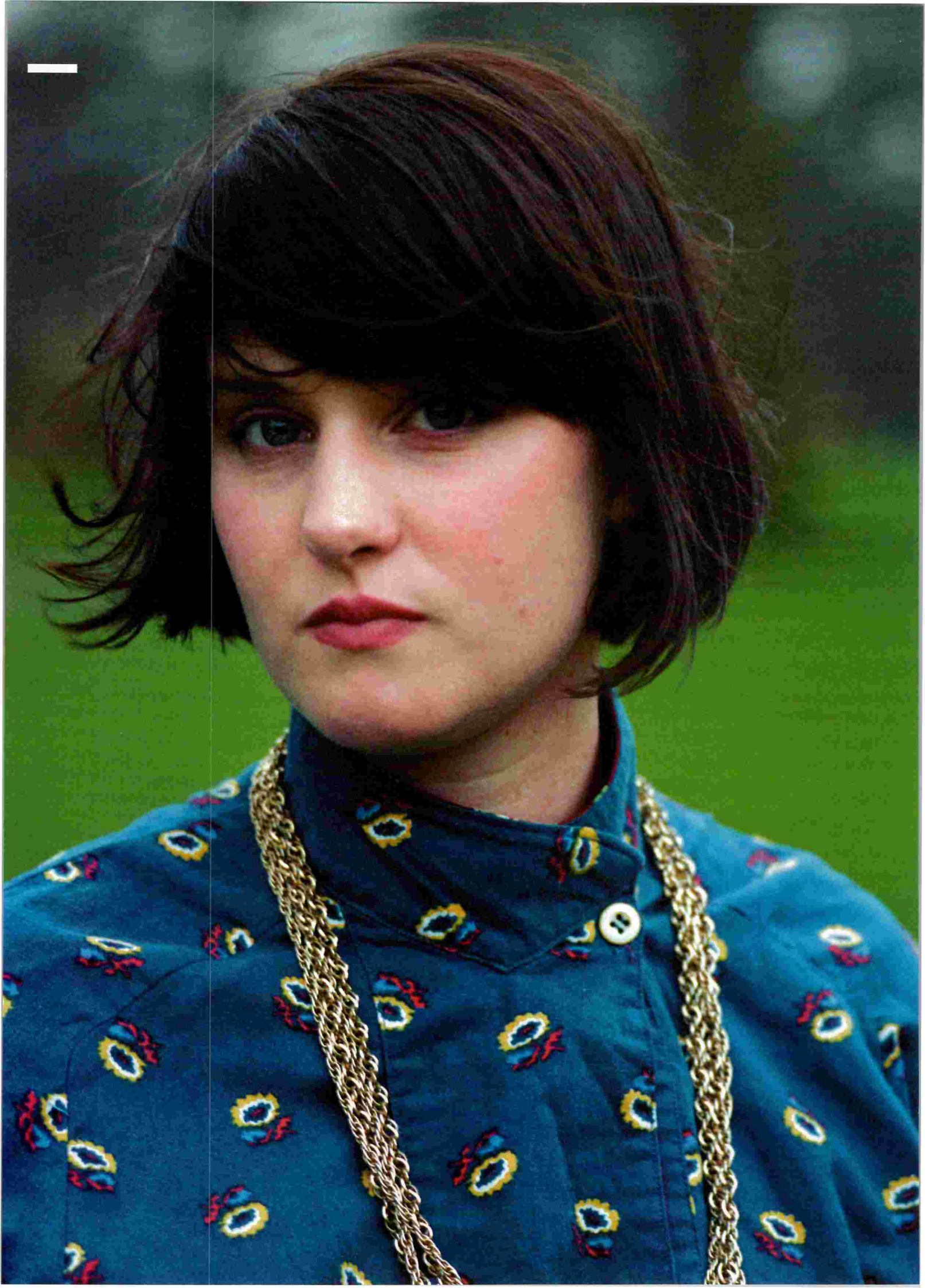
Der entscheidende Kick beim Songwriting ist, dass ich über meine Texte meine Obsessionen ausleben kann. Auf »Dig, Lazarus, Dig!!!« findet sich ein Song namens »Today's Lesson«. Das ist ein Song, von dem man sagen kann, dass er von Lynch beeinflusst worden ist. Ähnlich wie »Twin Peaks« oder andere Filme von Lynch besitzt der Song eine Popästhetik, eine saubere, schön anzuschauende Oberfläche – aber ein Abgrund tut sich auf, wenn man sich näher mit dem Song befasst. Der Song ist Psycho. Ein sexueller Albtraum.

In dem Song erzählst du von einem kleinen Mädchen, das sich wie angezogen fühlt von dem Parkplatz, auf dem die Trucker mit ihren Lastwagen übernachten. Ihre obszönen Blicke geben ihr zum ersten Mal in ihrem jungen Leben das Gefühl, einen Körper zu besitzen.

Diese Geschichte hat mir meine Frau einmal erzählt. Es ist ihre Geschichte. Sie ist damals vor die Tore ihres Dorfes gegangen, weil es für sie ein erregendes Gefühl war, mit einem Mal nicht mehr unsichtbar zu sein – als das hatte sie sich zuvor nämlich empfunden. Gegenstandslos, unsichtbar, nicht existent. In immer knapperen Kleidern vor den Truckern auf und ab zu stolzieren, machte sie als Zwölfjährige glücklich. Waren einmal keine Laster auf dem Parkplatz oder pfiff ihr mal niemand anzüglich hinterher, trottete sie niedergeschlagen wieder nach Hause. Im Grunde erzählte mir meine Frau eine sehr, sehr traurige Geschichte.

Auf die Idee, aus dieser Geschichte einen Song zu destillieren, kam ich aber erst, als ich zufällig auf ein Interview mit Marilyn Monroe stieß, in welchem sie etwas ganz Ähnliches erzählte: Als sie zwölf Jahre alt war, setzte sie sich stets auf den Ast eines Baumes und ließ ihre Beine baumeln. Sie achtete dabei darauf, dass ihr Rock so fiel, dass Passanten, die an dem Baum vorbeigingen, einen Blick unter ihren Rock werfen konnten. Die Zeitungsausträger, allesamt Jungen, liebten es, wenn sie sich vom Ast kopfüber nach unten hängen ließ, sodass ihre Beine sichtbar wurden. Indem sie sich so zur Schau stellte, erzählte Monroe, habe sie das Gefühl bekommen, sie mache die sie unmittelbar umgebende Welt glücklich... – alle lachten und waren guter Dinge, wenn sie sich zeigte. Man nahm sie wahr. Am Ende starb sie, weil man sie zu Tode wahrgenommen hatte. Sie selbst umschrieb diesen Vorgang in dem Interview mit den Worten: »Ich bin den Männern ins Unterbewusste gerannt.« Sie wurde zur Schnittstelle, zum Auffangbecken der erotischen Begierde des gesamten Planeten. Im wahrsten Sinne des Wortes wurde Marilyn Monroe von Blicken getötet. Und natürlich gibt es auch heute auf der Welt noch Hunderte, Tausende solcher Frauen, die erst durch die begehrenden Blicke der Männer ihren eigenen Körper zu spüren beginnen.

**Nick Cave & The Bad Seeds** *»Dig, Lazarus, Dig!!!« (Mute / EMI) VÖ: 25. Januar*



# JOANNE ROBERTSON / SIMONE WHITE
# ATMOSPHÄRISCHE GRUNDFARBEN, NACHTSCHATTIGER GESANG

***Weird, das sind die anderen: »The Lighter« von Joanne Robertson und Simone Whites ursprünglich für letzten Sommer angekündigtes Album »I Am The Man« bewegen sich innerhalb der Folktradition, ganz ohne angestrengt verspielte Exzentrik. Ihr Hintergrund ist in beiden Fällen die bildende Kunst: Fotografie und Malerei.***

**TEXT:** RALF KRÄMER
**FOTO JOANNNE ROBERTSON *(LINKE SEITE)*:** ALICE ROSENBAUM
**FOTO SIMONE WHITE *(NÄCHSTE SEITE)*:** RUBEN DIAZ

Da lebt sie in Los Angeles, Venice Beach, einer Adresse, der man schlechtes Wetter am allerwenigsten zutraut – und was singt sie? »Why is your raincoat always crying.« Simone White ist mit vielen Klimazonen gewaschen. Vor 38 Jahren auf Hawaii geboren, zog sie umher: Kalifornien, Seattle, London, Indien, New York... »Ich bin in mir zu Hause«, sinniert sie. »Deshalb fühlte ich mich selbst in Japan, wo ich gerade Konzerte gegeben habe, sofort heimisch.« Wie praktisch. Ihre musikalische Selbstfindung dauerte länger. Sie hatte sich bereits als Fotografin etabliert, schrieb, malte, übernahm kleine Rollen in Filmen, bevor sie ihre Musik »als gut genug« empfand, um »von Interesse zu sein«.

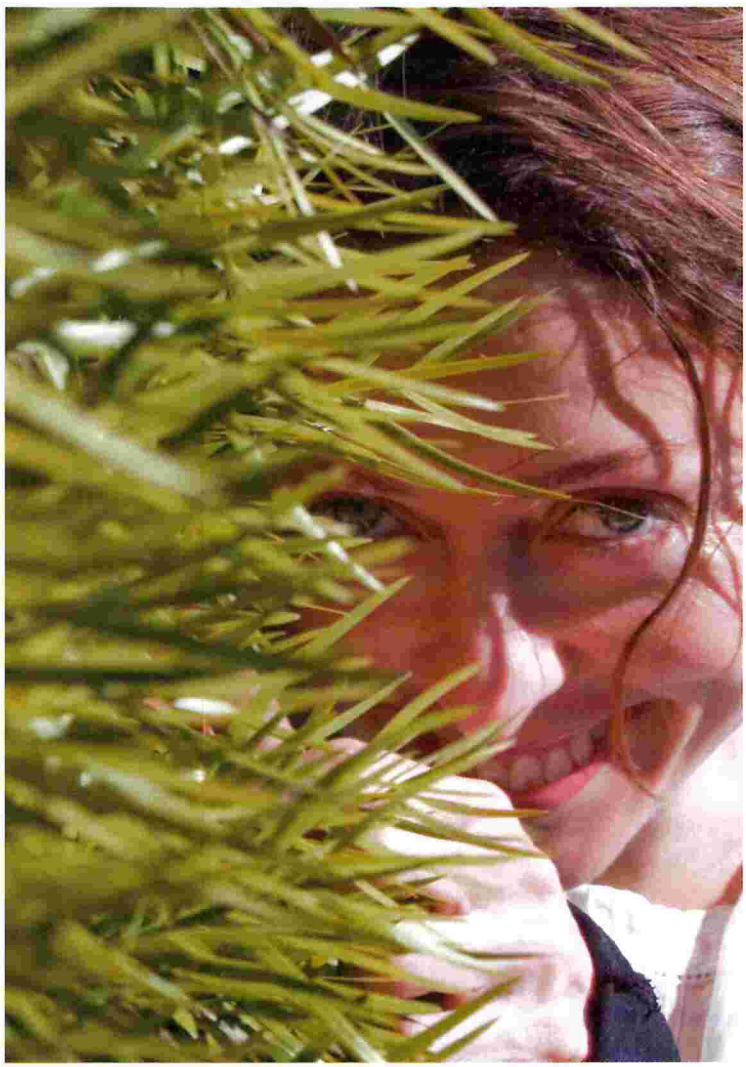
Vater: Bildhauer, die Mutter beendete ihre Folksängerinnen-Karriere, als sie schwanger wurde. Ihr zerknittertes Foto ziert nun das Cover von Simones zweitem Album. Es ist eines der feinsten des Jahres 2007. Die Veröffentlichung von »I Am The Man« war bereits terminiert, das Album wurde besprochen – Christian Rief stellte in einer Rezension für Spex unter anderem Spuren von Low, Souled American und portugiesischem Fado über Blues-, Soul- und Jazzmustern fest und dass sie »mit bestimmter Sanftheit auftrumpft«. Doch bevor der Trumpf stechen konnte, war es beim zuständigen Vertrieb Hausmusik aus mit der Musik. Zu solchen Symptomen des siechenden Musikgeschäftes will sich Simone White nicht wirklich äußern. Sie kann von ihrer Musik leben, das zählt, und Musik von anderen Menschen kauft sie immer noch im lokalen Recordstore.

Wenn sie sich als Kritikerin ihrer Zeit gibt, dann eher grundsätzlich, allgemein. In »I Am The Man« formuliert sie die Sackgasse aller denkenden Wohlstandsbürger: Wer die Ungerechtigkeiten der Weltwirtschaft kritisiert, landet irgendwann bei sich selbst. Es ist eben unmöglich, nicht vom Übel zu profitieren. Möglich hingegen, den Zwiespalt nicht nur auszuhalten, sondern ihn auch beschreibend immer wieder vom Kitt der Gewöhnung zu befreien. Dass dabei in »Great Imperial State« ein Melodiebogen von klassischer Schönheit mit den Lyrics über hungernde Bauern in Konflikt gerät, dass man dazu ums Verrecken, wenn schon nicht vögeln, so doch zumindest vorspielen möchte, aber vor lauter Weltanklage partout nicht in Stellung kommt, sieht sie nicht als Problem. Sie freut sich über das Kompliment und verscheucht mit einem Lachen jeden Anspruch auf Deutungshoheit: »Du kannst dazu machen, was immer du willst.«

Mark Nevers produzierte »I Am The Man«, wie zuvor schon Bonnie »Prince« Billy, Calexico und Lambchop. Die Aufnahmen fanden in seinem Haus/Studio in Nashville statt, White wohnte im Kinderzimmer. Ein weiterer Genius Loci mit Folgen – »The Beep Beep Song« wurde ein kurzes Liedchen mit der kindlichen Logik eines Abzählreims, in dem Autohupen und Herzschlagen sich mit den beschwingten Schritten eines Liebespaars synchronisieren. Charme, dem sich auch die Industrie nicht verweigern wollte. Nun macht »Beep Beep« Werbung für einen Audi – sozusagen als Nachfolger jenes VW-Spots, der mit dem ebenfalls sehr knappen »Pink Moon« Nick Drakes Wiederentdeckung beschleunigte. Politically correct? »Ja«, ist die klare Antwort. »Solange ich nur etwas bewerbe, das ich auch selbst nutze. Und ich fahre nun mal Auto« – im Frühjahr und Sommer auch in Europa. Dann tourt sie hier, allein mit ihrer Gitarre.

Der Zeitpunkt dafür könnte günstiger kaum sein, schließlich haben sich über den

Umweg der Seltsamkeit retro-eklektizistischer Stars wie Devendra Banhart und Coco-Rosie in den letzten Jahren nicht nur die Grenzen des Folkuniversums gedehnt, das Publikum hat sich vervielfacht – und mit ihm ist auch das Interesse für eher traditionell arbeitende Singer-Songwriterinnen gewachsen. Simone White: »Ich kenne die Weird-Folkies zwar nicht persönlich, und ihre Musik ist mir auch nicht so vertraut. Aber offensichtlich hat ihr Erfolg positive Auswirkungen auch für mich.« Noch im Jahr 2000 sah White in London kaum Chancen, sich auf der Bühne zu etablieren. Sie zog nach New York, fand dort eine »Brecht/Beat-World« vor, sehr experimentierfreudig, chaotisch, in Partylaune – eine der Keimzellen des Weird Folk. Einen Hype später wurde White von Londoner Freunden angerufen: »Jetzt mögen sie dich auch hier!«



*Simone White*

So einfach sieht Joanne Robertson die Entwicklung nicht. Für sie sind pophistorische Blutwäschen eher unübersichtliche, kontinuierliche Prozesse. Die studierte Malerin und nichtstudierte Musikerin, geboren 1979 in »Madchester« und dann im »britischen Coney Island« Blackpool aufgewachsen, sitzt in ihrem grün gestrichenen Londoner Zimmer und geht im Geiste die Namen derer durch, die nicht mehr als ihre Stimme und eine Gitarre brauchten, um sich einzuprägen... Dylan, Seeger, Van Zandt, Guthrie, Syd Barrett (den ihr Akzent zum »Bärrätt« verbreitert) – »Bert Jansch! Auf den bezieht sich doch Devendra.« Aber: »Wir hier in England hatten schon immer Künstler, die ›weird‹ waren. Ohne die Freiheit zu experimentieren, das Abseitige zu erkunden, wäre auch ich an Kunst gar nicht interessiert.«

Dem Label ›weird‹ misstraut sie dennoch, sie hört lieber alte Blues- und Folksampler und hängt mit den Jungs von Franz Ferdinand zusammen – alte Klassenkameraden, die sie einst mit ihrer früheren Band I Love Lucy live supportet hatte. I Love Lucy gründeten sich während Robertsons Studium an der Kunstschule in Glasgow, Prinzip: Indierock plus improvisierte Songtexte. Aber auch das war Robertson noch zu festgefahren. Sie improvisierte allein mit Klavier, Gitarre vor dem Vierspur-Rekorder, trennte »99 Prozent Müll« von dem Prozent, das sie entweder als Basis für Live-Improvisationen nutzte oder zu fertigen Songs weiterentwickelte. So arbeitete sie auch schon ganz zu Anfang, als 16-Jährige im Haus ihrer Eltern, die musikalisch nur dadurch aufgefallen waren, dass sie Joanne die Klavierstunden zahlten, ihr Vater schenkte ihr irgendwann seine Gitarre.

Hippieeske Lagerfeuerromantik trat sie aber aus, fühlte sich eher den Punks zugetan und dem, was dann folgte: Ihr Künstlerkollektiv Blood'n'Feathers benannte sie nach einem Song von Courtney Loves Band Hole – zweimal schon stellten sie im renommierten ICA, dem Londoner Institut für zeitgenössische Kunst mit angeschlossener Konzertvenue, aus (vor dem auch das Fotoshooting für Spex stattfand).

Vor etwa zwei Jahren fiel Joanne Robertson dann im Vorprogramm des ebenfalls interdisziplinären Künstlers Martin Creed dessen (natürlich ebenfalls interdisziplinärem) Produzenten David Cunningham auf, einst Gründer der Flying Lizards. Cunningham dachte wohl statt an den Titel an die erste Zeile seines größten Hits »Money (That's What I Want)«, wonach die »best things in life« nun einmal »free« seien, und verbrachte seine spärliche Freizeit fortan für lau mit Joanne im Studio, um an jenen Songs zu arbeiten, die nun auf »The Lighter« erschienen sind.

Lautmalerisch offenbaren sie ein Desinteresse an straighten Wiedererkennungswerten und eine große Faszination für den Klang von Worten und des instrumentalen Materials inklusive durch ungenaue Griffe entstandener Nebengeräusche. Hall und leichte Verzerrungen bestimmen die atmosphärischen Grundfarben, ansonsten hört man nur die ungekünstelt gepickte oder schlicht gedroschene akustische Gitarre, und ganz vorne Robertsons nachtschattigen Gesang. Die frühe Cat Power kann man da wiedererkennen und auch, eine letzte große Inspiration, Nirvana. Deren »Unplugged«-Album steht so unvermutet als Kern dessen da, was auch Robertsons Musik ausmacht: »Folk erlaubt Songs, Teil von etwas zu sein, das größer ist als das Talent seiner Interpreten. Das hat mit dem Publikum zu tun, mit dem, was es heißt, ›links‹ zu sein, mit Opposition gegen das Mondäne.« Sie holt Luft. »Und das Label ›weird‹ hat mit dieser Essenz von Folk nichts gemein.« Joanne atmet aus.

Es ist Nachmittag in London, es regnet. Und in Venice Beach, L.A. geht gerade die Sonne auf.

**Simone White** *»I Am The Man«*
*(Honest Jon's / Indigo)*
**Joanne Robertson** *»The Lighter«*
*(Textile Records / Cargo)*

# CADENCE WEAPON

**TEXT:** GERD JANSON **FOTO:** AARON PEDERSEN

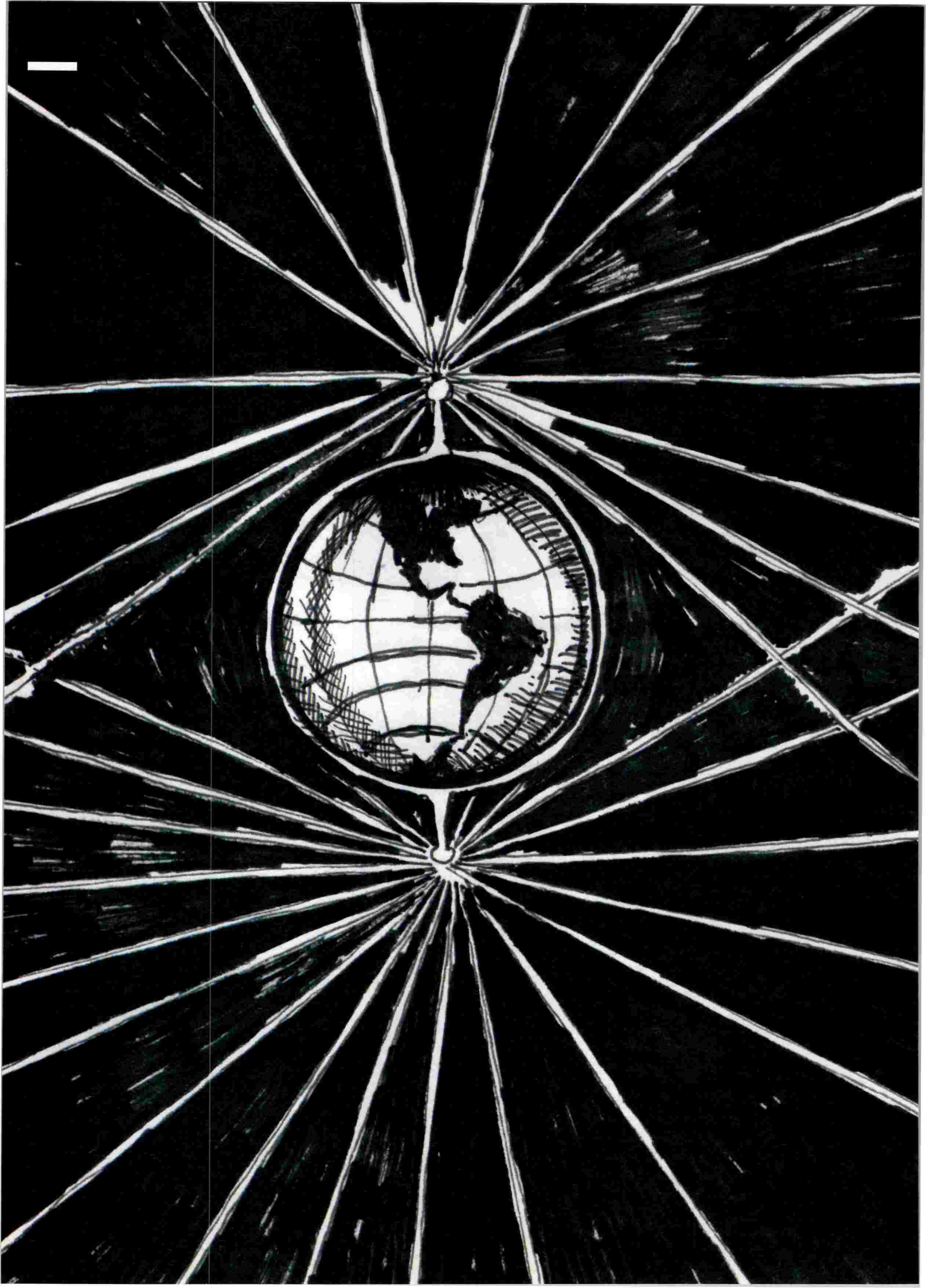
***Kein Rumlamentieren, kein Bling-Bling-Geprotze, kein Sonnenbrand: Roland Pemberton alias Cadence Weapon findet im kanadischen Edmonton einen sehr erfrischenden Zugang zu Hiphop – und zerrt ihn mit Kirmesbeats aus dem Schampus-Séparée zurück auf den Dancefloor.***

Edmonton im Niemandsland Alberta mag als Wiege von Michael J. Fox und Marshall McLuhan bekannt sein, vor allem aber beherrschen hier Minusgrade und Schlitterpartien auf dem Permafrostboden den Alltag. Dem Klischee entsprechend, bleibt Roland Pemberton alias Cadence Weapon zu Hause so wenigstens genug Zeit, um seine Reime loszueisen. Plutos, der Gott des Geldes und Schutzpatron jedes erfolgreichen Rap-Rollenmodells nach P. Diddy, interessiert den Jüngling dabei weniger. »In meinen Raps geht es um Freunde und Bekannte, gewöhnliche Dinge, die mir wirklich passiert sind, oder einfach nur um Partygeschichten und den Genuss der Jugend«, definiert Cadence Weapon seinen Stil, von dem er auch behauptet, dass er das Anliegen verfolge, den Duktus von Grandmaster Flash und dessen »The Message« in die Gegenwart zu transportieren. Nicht als Abziehbild, sondern als Fortführung. Bejubelt wird Cadence Weapon dabei von einem neonfarbenen Publikum, das Hiphop – nicht zuletzt dank der unheimlichen Blüten, die das Vice Magazin und All-Over-Print-Mode in den juvenilen Avantgardezirkeln Nordamerikas neuerdings so treiben – nicht mehr nur als Soundtrack zum Schaumweinschwenken versteht, sondern als affirmative Party- und Ausrastmusik.

Musikalisch sitzt die selbsternannte Rhythmuswaffe nämlich an den Sollbruchstellen zwischen Spank Rock und deren Pop-R&B-Karneval-Sound, dem Turntablekonvertiten DJ A-Trak, auch bekannt als Bruder von Chromeo-Sänger David Macklovitch, Bühnenjockey von Kanye West und Boss des New Yorker Labels Fool's Gold, und den französischen Wunderkrachern von Ed Banger. Damit wären wir mitten in einem wilden Hiphop-Untergrund, der die Arbeitsweise der Rucksack-Lyriker mit der Ökonomie von Platin-Rappern und den Codes europäischer Tanzflurproduzenten der Daft-Punk-Schule zu verbinden sucht.

Schicksal, sollte man wohl sagen: Der 21-Jährige Pemberton war mit einem Vater aus Brooklyn gesegnet, der Edmonton seinerzeit quasi im Alleingang über den lokalen Radiosender mit dem neuen Sound aus New York City missionierte und dessen Name dort deswegen heute noch mit großem Respekt ausgesprochen wird. Der Sohn interessierte sich jedoch lange Zeit viel mehr für das, was das Trio um Kurt Cobain trieb, statt sich in der Bibelexegese eines DJ Premier zu üben. Nas und sein »Illmatic« brachen schließlich den Widerstand. Ein Jahrhundertalbum, dem Cadence Weapon in eigener Manier nacheifert: »Hiphop aus dieser Zeit war wie eine Unterhaltung mit einem interessanten Menschen während einer Busfahrt. Bei heutigem Hiphop glaubst du, dass dich jemand von der Seite anschreit.« Stücke wie »Your Hair's Not Clothes!«, »The New Face Of Fashion« und »Messages Matter« sprechen da eine ganz andere Sprache: Cadence Weapon pflegt Humor und Wortwitz, er tappt weder in die Falle des lamentierenden Wahrheitsritters noch in die des reinen Homo Oeconomicus. Auch den Hochgeschwindigkeits-Autoscooter, mit dem die Kommilitonen von Fools Gold oder Ed Banger so gerne fahren, vermeidet er nonchalant. Bei aller Liebe zu Kirmesklängen: Cadence Weapon bevorzugt moderates Cruisen.

**Cadence Weapon** *»Afterparty Babies«*
*(Big Dada / RTD) VÖ: 21. März*



# HIER BEGINNT DIE MARKENWELT
# FINAL FANTASY VS. WIENER STADTWERKE

***Feist-Songs in Spots für MP3-Player, CocoRosie als Untermalung für Parfüms, Bob Dylan als Score für Dessous: Im Werbefernsehen ist immer mehr ›coole‹ Musik zu hören. Doch was bedeutet das für die Musiker, die dafür ihre Songs hergeben? Kickstart für die Karriere, willkommener Geldsegen, oder nur teuer erkaufter Sell-Out der eigenen Glaubwürdigkeit? Vorläufiger Höhepunkt dieses Ringens um Integrität und Käuferschichten ist die Causa »Final Fantasy vs. Wiener Stadtwerke« – ein Streitfall, der nun mit einem Musikfestival in Wien, London und Berlin beigelegt wird.***

**TEXT:** FRIEDEMANN KARIG **ILLUSTRATION:** PATRICK KLOSE

Als die Wiener Wasserwerke im vorletzten Jahr das österreichische Büro der international agierenden Werbeagentur Publicis damit beauftragten, eine neue Imagekampagne zum Thema »Es lebe die Stadt!« zu entwickeln, rechnete niemand mit einem Wasserschaden. Die Werber schlugen als passende musikalische Begleitung für den TV-Spot das Stück »This Is The Dream Of Win & Regine« der kanadischen Band Final Fantasy vor. Die Entscheider in den Wasserwerken fanden das Exposée für den Spot ›ssuppa!‹ und beauftragten Publicis mit der Produktion. Startschuss für einen Störfall im Werbebetrieb, denn Owen Pallett, Kopf und Sänger von Final Fantasy, war mit der Idee, seine Musik zur Markenpflege zu verwenden, keineswegs einverstanden.

Im Normalfall werden die Rechte an einem Musikstück von der produzierenden Werbeagentur irgendwann zwischen Erstpräsentation vor dem Kunden und der eigentlichen Postproduktion geklärt – meist eher später als früher, da der Kunde den Vorschlag jederzeit noch kurzfristig ablehnen könnte. Bei Künstlern, die von vorneherein als sehr teuer gelten, denkt man in der Agentur auch von Anfang an über eine alternative Musiklösung nach – es sei denn, der Kunde ist ein echter Big Spender. Songs werden dann, aufgeschlüsselt nach Zeitraum und Format einer Kampagne, ›gebucht‹. Je größer die Reichweite und je vielfältiger die Nutzungsarten sind, desto teurer wird es für die Agentur. Die Nutzungsrechte – sogenannte Synchronization Rights – für einen nur regional ausgestrahlten Radiospot eines Autohauses sind deutlich günstiger zu haben als die Rechte für dasselbe Musikstück in einer internationalen crossmedialen Markenkampagne – das grundsätzliche Einverständnis des Künstlers vorausgesetzt. »Die vertraglichen Regelungen in diesem Bereich sind zum Teil sehr kompliziert, die gezahlte Summe ist reine Verhandlungssache«, sagt Klaus Quirini vom Verband deutscher Musikschaffender, der Künstler in solchen Fragen berät. »Jeder Fall ist einzeln abzuwägen, es gibt keine Faustregeln.«

Susanne Herrndorf, Teil des Teams um Owen Pallett und von ihm mit potenziellen Lizenzierungen seiner Songs betraut, erinnert sich: »Erst gab es eine Anfrage über Final Fantasys Label Tomlab. Wir haben das diskutiert und schließlich gesagt: Nein, keine Commercials mehr.« Denn Final Fantasy war schon einmal, wenn auch nur unwillig, in einem Spot gelandet: Der britische Telekommunikationsriese Orange hatte 2006 über seine Werbeagentur anfragen lassen, ob Owen Pallett ein Stück für einen Spot zur Verfügung stellen wolle. Alles musste sehr schnell gehen, Tomlab fragte bei Pallett nach und der sagte nicht entschieden genug nein – auch, weil er damals noch ganz frisch bei dem Label unter Vertrag stand und sich nicht so recht traute, einen solchen Geldsegen, von dem auch das Label profitiert, abzulehnen. Tomlab unterschrieb den Vertrag, der Song wurde genutzt, der Spot lief in Großbritannien auf Heavy Rotation. Das Geld spendete Pallett umgehend an Ärzte ohne Grenzen.

Im Falle der Wiener Stadtwerke verhielt es sich anders: Dieses Mal hatte man eine klare Meinung zum Thema, Publicis bekam eine Absage erteilt. Umso grotesker, dass man bei der Agentur das Nein zu einem Jein umdeutete. »Ich habe von dem Spot zum ersten Mal über den österreichischen Radiosender FM4 erfahren«, sagt Susanne Herrndorf. »Ich dachte: Das darf doch nicht wahr sein! Ich rief sofort bei Publicis an.« Die findigen Werber hatten nach Owen Palletts Absage das Stück einfach neu einspielen lassen, von einem musikalisch begabten Bürokollegen mit Künstlernamen Nasco. Dessen Fälschung – auf Werbisch werden solche Stücke auch ›Sound-Alikes‹ genannt – hielt sich so nah an der Originalaufnahme, dass sogar die Musikjournalisten bei FM4 sofort dachten, hier tatsächlich Final Fantasy zu hören. Die erste Stellungnahme von Publicis war reine Hinhaltetaktik: »Das Stück sei eine eigenständige kreative Leistung«, wurde Herrndorf nach eigener Aussage beschieden. »Ein Witz!«, sagt sie.

Fast kein Bereich des Rechts ist so sehr Auslegungssache wie die Frage, wann ein Musikstück Plagiat ist und wann es als eine eigenständige Komposition angesehen werden muss. Eine gerichtliche Klärung darüber kann sich, je nach Streitwert und Komplexität des Falls, über Jahre hinziehen. Das spielt natürlich großen Unternehmen in die Hände, die sich teure Anwälte und jahrelange Verhandlungen leisten können, einen Rechtsstreit also im Zweifelsfall einfach aussitzen, während kleine Labels, die geprellt wurden, ums Überleben kämpfen.

»Ein Plagiat war nie im Interesse der Wiener Stadtwerke. In das Produktionsprocedere bei Publicis hatten wir keine Einsicht«, erklärt Ingrid Vogl, Kommunikationsdirektorin der Wiener Stadtwerke. »Es ging uns dann aber um eine schnelle Klärung der Situation.« Die Hinhaltetaktik der Werbeagentur war für die Stadtwerke keine Option. Verständlich: Wer will schon rechtzeitig zum Kampagnen-

start eine unschöne David-gegen-Goliath-Geschichte in den Zeitungen lesen? Aus der Kommunikationsoffensive wäre schnell ein Bumerang geworden.

Wie ein guter Song einem Werbespot im Idealfall hilft, liegt auf der Hand. Die an sich wertneutrale Marke erhält durch Musik in Sekundenschnelle eine positive emotionale Note. Eine klassische Konditionierung: Höre ich die Musik, denke ich positiv über die Marke, sehe ich die Marke, verbinde ich mit ihr das positive Hörerlebnis. Die Liste der Unternehmen, die von diesem Abstrahlungseffekt schon profitiert haben, ist endlos und so alt wie die Werbung selbst. Das vielleicht bekannteste Beispiel ist die Anfang der neunziger Jahre auf dem Zenit ihrer Coolness stehende Jeansmarke Levi's, deren Spots damals regelmäßig das Chartgeschehen bestimmten. Hier funktionierte die Interdependenz zwischen Künstler bzw. seinem Song und dem Spot zeitweise perfekt: Levi's gewann als Marke durch einen geschmackssicher ausgewählten Punkklassiker wie »Should I Stay Or Should I Go« von The Clash an Sympathie, die Künstler verdienten durch die international geschaltete Kampagne bis dato ungekanntes Geld.

Aus Werberperspektive ist zudem entscheidend, dass Musik die Ecken und Kanten einer Information, die den semantischen Teil eines Spots darstellt – die also unbedingt kommuniziert werden soll –, glätten kann. Und was mit zunehmender Strategisierung der Markenkommunikation in den letzten Jahren immer wichtiger geworden ist: Mit der richtigen musikalischen Taktik kann die Marke bestimmte Markenwerte gezielt steuern, ohne an ihren ursprünglichen Bilderwelten oder ihrer Corporate Language etwas zu verändern. Schon stellen große Produktionsfirmen bei aufwendigen Kampagnen eigens einen Music Supervisor ab, und das weite Feld des Audio Brandings wächst und wächst.

Ein in der Werbeszene gern angeführter Modellfall ist in diesem Zusammenhang die Kampagne zur Einführung der neuen Mercedes A-Klasse, für die im Jahr 2004 Christina Aguilera, damals marketingtechnisch eine noch ›unverbrauchte‹ Stimme, einen Song (»Dream On«) schrieb. Für die als eher konservativ und ›alt‹ geltende Marke Mercedes fungierte die glamouröse Aguilera als dringend benötigte Verjüngungskur, sie brachte dem Stern Aufmerksamkeit in noch unerschlossenen Käuferschichten und natürlich: Sex. Genau der hatte Mercedes bis dato gefehlt.

Aber wie können im Gegenzug Künstler von der Platzierung ihrer Musik zwischen Waschmittel und Fertigpizza profitieren, ohne ihren Namen zu verbrennen? Morgan Johansson, Manager des schwedischen Singer-Songwriters José González, sagt: »Es geht darum, für den Zuschauer die Verbindung zwischen Spot und Platte herzustellen, ohne sich dabei völlig aufzugeben.« Er muss es wissen: 2005 fragte Sony für die Einführungskampagne seines neuen TV-Flagschiffes Bravia bei José González an. Man wollte sein The-Knife-Cover »Heartbeats« einsetzen. Der Schwede mit dem spanischen Namen schaute sich die Rohfassung des Spots an – und war begeistert. »José fand den Spot unglaublich schön«, so Johansson. Man sagte zu, und prompt bekam González' Karriere einen Kickstart verpasst. »Wichtig war uns aber das Gefühl, dass der harte Kern von Josés Fans kein Problem mit der Werbung haben würde – wir also nur gewinnen konnten«, betont Johansson. Im Endeffekt verkaufte González dann in den Ländern, in denen die Werbung ausgestrahlt wurde, mehr Alben als Singles, der Spot hatte die Zuschauer also neugierig auf den Künstler gemacht und nicht nur gierig auf einen einzelnen Song.

Feist-Songs in iPod- und Lacoste-Spots, CocoaRosie als Untermalung für neue Kenzo- und Escada-Düfte, Bob Dylan als Score für Victoria's-Secret-Dessous: Die Liste von Künstlern, die ihre Songs gegen Bezahlung für die Bewerbung von Markenartikeln freigeben, auch wenn man sie vorher eher für unkorrumpierbar hielt, wird immer länger. Dennoch gilt im Musikbusiness prinzipiell noch immer so etwas wie ein Ehrencodex: Wer es sich irgendwie leisten kann, verweigert sich der Werbung. Nick Cave soll einmal erkannt haben: »Keine Fan-Enttäuschung kann größer sein, als den Song, zu dem man sich verliebt oder verheiratet hat, plötzlich in einer Waschmittelwerbung zu hören.«

Dem gegenüber stehen jedoch die durchschnittlich drei bis fünf Prozent des Gesamtbudgets einer Kampagne, die für Musik reserviert sind. Das kann auch für ein Label leicht verdientes Geld sein – vor allem die in den letzten Jahren in finanzielle Bedrängnis geratenen Majors fragen da nicht zweimal nach (oft brauchen sie dies auch gar nicht, zumindest nicht bei den Künstlern, denn inzwischen lassen sie sich das Recht der Auswertung der Synchronization Rights immer öfter vertraglich garantieren). Und einer fürs Formatradio eingefetteten Pop-Produktion, die auch schon als Klingelton auf Viva und akustischer Kundenschmeichler im H&M-Kanal rotiert, weil sie ihren Urhebern und Rechteinhabern die ausgegebenen Marketinggelder wieder einspielen muss, tut ein Werbespot mehr oder weniger wahrscheinlich nicht weh. Kein Wunder, dass man bei Universal Deutschland zum Thema Lizenzierung von labeleigenen Künstlern für Werbespots keine Stellungnahmen abgibt, sich Majors diesbezüglich allgemein eher bedeckt halten. Wahrscheinlich gibt es keine Strategie jenseits eines bestimmten Preises.

Anders die Indielabels, deren Überleben weit mehr davon abhängt, gegenüber ihren Käuferschichten nicht die Glaubwürdigkeit zu verlieren. »Wir haben in der Vergangenheit schon Titel freigegeben, wenn der Künstler einverstanden war«, sagt Thorsten Lütz vom Berliner Label Karaoke Kalk, das Acts wie Hauschka oder Pluramon vertritt. Einerseits behält Lütz seinen Künstlern immer das Recht vor, ein Angebot aus der Werbung abzulehnen. Andererseits werden von ihm Agenturen bemustert, die wiederum der Werbewirtschaft Songkataloge anbieten. »Die meisten Anfragen kommen aber auf direktem Wege zu uns«, sagt Lütz, »und dann entscheiden wir von Fall zu Fall«. Dass überhaupt bei ihm angefragt wird, liegt natürlich daran, dass gerade in den Werbeagenturen seit jeher junge, clevere Medienschaffende arbeiten, die in ihrem eigenen Distinktionsstreben strikt jenseits des Mainstreams die Ohren aufsperren, nicht nur privat, sondern auch beruflich, und die ihre Spots lieber mit Musik unterlegen möchten, die sie selbst morgens zum Frappuccino hören.

Und die Kunden der Agenturen? Selbst längst ergraute Marketingchefs wissen inzwischen, dass die immer heftiger umkämpfte junge Zielgruppe von generischen Popmelodien die Nase gestrichen voll hat und am Besten mit Streikbrechern zu kriegen ist, die für einen Spot ihre Unschuld aufgeben. »Erst vermutete ich, ich hätte es bei den Wiener Stadtwerken mit lauter Bürokraten zu tun«, bestätigt auch Susanne Herrndorf von Final Fantasy, »aber dann sagte einer von denen: ›Ich war gestern bei den Arctic Monkeys‹.«

Ein guter Start eigentlich für delikate Schadensersatzverhandlungen. Final Fantasy und die Wiener Stadtwerke einigten sich schließlich auf einen etwas anderen Deal: Zwar floss nachträglich Geld für die Rechte am Song selbst. Vor allem aber sagten die Wiener Stadtwerke die Finanzierung eines Musikfestivals in London, Berlin und Wien für Ende Februar zu, das vom Team um Final Fantasy unter dem Namen »Maximum Black« kuratiert wird. Der nach wie vor laufende Werbespot darf dafür mit der ›Coverversion‹ von »This Is The Dream Of Win & Regine« und dem Hinweis »nach einem Song von Final Fantasy« weiter für das Unternehmen werben.

**»Maximum Black Festival«** *mit Final Fantasy, Six Organs Of Admittance, Deerhoof, Dirty Projectors u.a. 28. Februar, A-Wien – Arena. 29. Februar, GB-London – The Forum. 2. März, Berlin – Postbahnhof*

# FINAL FANTASY

**INTERVIEW:** MICHAEL LUTZ

***Obwohl er sich bei der Benennung seiner Band eindeutig in der Markenwelt bediente – »Final Fantasy« ist ein bekanntes Nintendo-Spiel –, möchte der Kanadier Owen Pallett nicht, dass die Markenwelt sich bei ihm bedient. Paradox?***

Warum wolltest du nicht, dass die Wiener Stadtwerke deinen Song »This Is The Dream Of Win & Regine« für einen Werbespot nutzen?

Meine Booking-Agentin sagte mir, dass es sich bei den Wiener Stadtwerken um ein privates Unternehmen handelt. Das machte die Sache für mich uninteressant. Mittlerweile weiß ich, dass sie sich getäuscht hat und dass die Wiener Stadtwerke eine öffentliche Einrichtung sind. Ich hätte also zustimmen können, ohne das Gefühl zu haben, die kommerziellen Interessen eines Unternehmens zu unterstützen.

Dein Song wurde trotzdem für den Spot verwendet, in einer nachgespielten Version – und die Wiener Stadtwerke finanzieren dir als Entschädigung »Maximum Black«, ein Festival in Wien, London und Berlin...

Es waren nicht die Wiener Stadtwerke selbst, die entschieden, eine nachgespielte Version des Songs in dem Spot zu benutzen, sondern ihre Werbeagentur. Eine peinliche Sache für die Wiener Stadtwerke. Als ich dann ein Konzert in Wien gab, spielte ich das Stück in der minimal geänderten Version, wie sie in dem Spot verwendet wurde. An diesem Abend waren auch Mitarbeiter des Unternehmens im Publikum. Sie waren gekommen, um die Sache mit einem Kompromiss aus der Welt zu schaffen. Sicherlich waren sie auch um das Image ihres Arbeitgebers besorgt, da in Österreich und Deutschland die Zeitungen bereits darüber berichteten. Deshalb boten sie mir an, als Ausgleich ein von mir kuratiertes Festival zu finanzieren.

Was verbietet es dir, deine Musik zu verkaufen?

Für mich fühlt es sich so an, als ob ich mit den Menschen, die Songs meiner Band hören, einen Vertrag eingehe, als ob zwischen ihnen und mir eine Beziehung entsteht. Ob sie meine Musik gekauft oder ob sie diese illegal heruntergeladen haben, spielt dabei keine Rolle. Sie besitzen diese Songs, die ich geschrieben habe. Sie gehören ihnen. Wenn ich diese Songs nun an eine Marke verkaufe, würde ich das, was den Song ausmacht, grundlegend verändern. Der Song gehört aber nicht mehr nur mir, sondern auch noch vielen anderen Menschen.

Wie denkst du über andere Künstler, die ihre Musik für kommerzielle Interessen hergeben?

Sie sollen machen, was sie für richtig halten. Ich selbst möchte mich aus diesem Geschäft fernhalten, weil ich weiß, dass ich mich darin nicht wohlfühlen würde. Es verhält sich wahrscheinlich ähnlich wie mit guten Freunden oder Verwandten, die andere politische Auffassungen haben. So wenig wie ich mit meiner Großmutter streiten würde, weil sie Republikanerin ist, so wenig werfe ich Leslie Feist vor, Werbung für Apples iPod zu machen.

# KRUDER & DORFMEISTER

**INTERVIEW:** MAX DAX UND JAN KEDVES

***Lange hörte man von Kruder & Dorfmeister nichts. Wieder in Erscheinung treten die Aushängeschilder der Wiener Downbeatschule jetzt als Sounddesigner für ein neues Nokia-Handy. Gestrichene Jazzdrums als Klingelton-Environment. Paradox?***

Sind schon Künstler in eurem Ansehen gesunken, weil sie Musik an einen ›falschen‹ Konzern verkauft haben?

Peter Kruder: Heutzutage kann man das nicht mehr frei in Gut und Böse einteilen, die Kooperation mit Marken ist für viele Musiker ein rettendes Geschäft geworden, denn die Verdienstmöglichkeiten mit Plattenverkäufen sind inzwischen fatal schlecht. In naher Zukunft wird die Verbindung Markensponsoring und Tonträger, so wie es im Radioformat schon seit den fünfziger Jahren existiert, wahrscheinlich noch wichtiger werden, denn ich zweifle daran, dass der Konsument für Musik wieder bezahlen wird.

Kruder & Dorfmeister haben kürzlich einen aufwendigen Klingelton für das Handy »8800 Arte« von Nokia produziert. Was waren die Gründe für die Zusage?

Prinzipiell hat uns die Aufgabenstellung interessiert, ein Phone komplett mit unserem Sound zu versehen. Nach genauerer Prüfung des Produktes und der für uns relevanten Beteiligten auf Seiten Nokias war es dann eine klare Sache.

Wie komponiert man einen Klingelton, der alles befriedigt: die Anforderungen des Auftraggebers, das eigene Selbstbild und die eigenen künstlerischen Ansprüche?

Das eigentlich Schwierige am Klingelton ist das limitierte Frequenzspektrum des Lautsprechers im Mobilphone. Obertonreiche Sounds wie ein Piano zum Beispiel klingen schrecklich, Bassfrequenzen sind nicht vorhanden, man kann also eigentlich nur in gewissen Tonlagen komponieren. Das erschwert die Sache ungemein. Wir haben uns von Nokia den Speaker, der in unserem Produkt verwendet wird, so umbauen lassen, dass wir ihn im Studio als Monitor verwenden konnten. Unser Konzept war, einen Gesamtsound für das Phone zu gestalten, der nicht schrill und unangenehm ist, sondern eine gewisse Tiefe und Dreidimensionalität hat. Wir hatten volle Gestaltungsfreiheit und Nokia hat dann aus unserem Geschaffenen etwas ausgewählt.

Ist eure Musik früher schon in Werbespots verwandt worden?

Für uns ein sehr heikles Thema, da viele unserer Remixes weltweit in Werbespots verwendet wurden. Da hier aber sowohl das Sync-Recht als auch das Masterrecht bei den Originalkünstlern liegen, konnten wir nichts dagegen einwenden. Dass wir keinen Cent dafür bekamen, machte das Ansehen dieser Spots besonders unangenehm. Die Angebote, bei denen es um unsere eigene Musik ging, mit denen wir also Geld hätten verdienen können, haben wir in den meisten Fällen abgelehnt – aus ästhetischen oder moralischen Gründen. Nach der Absage wurde unser Sound dann allerdings oft bis ins Detail kopiert, und in dem Spot tauchte dann einfach ein Kruder-&-Dorfmeister-Sound-alike auf.

# THE KILLS

**TEXT:** ANDREAS AMMER **FOTOS:** FLORA HANITJIO

# JETZT BLOSS NICHT NACH KATE MOSS FRAGEN...

***Birkin-Gainsbourg, Meinhof-Baader, Monroe-Kennedy: Allison Mosshart aus Florida und Jamie Hince, der neue Freund von Kate Moss, haben es mit berühmten Frau-Mann-Gangs. Als The Kills, als Rockband, als »fucking movement«, verfolgen sie ein kulturhistorisch richtiges Bemühen: die Musik bis aufs Skelett zu entkleiden. Intensität! Auf ihrem neuen Album »Midnight Boom« geht das so: Rhythmusmaschine, heulende Gitarre, Triumph! Mit The White Stripes möchten Mosshart-Hince aber dennoch nicht verglichen werden. Ein Treffen in London.***

Zum Beispiel Track eins, die Single: »U.R.A Fever« – ein einsames Telefon tutet, dann die Rhythmusmaschine, darauf murmelt der Junge: »Walk you to the counter«, das Mädchen antwortet: »What you got to offer?« Mehr nicht. Voilà: Wir sind The Kills. Finster, treibend, dreckig, es kommt recht physisch daher. Fundamentalrock. – Ganz anders er, im Interview, rechts, freundlich: »I'm Jamie.« Und sie, artig, von links, schüchtern: »Alison, nice to meet you.« – Dann im Lied schnell der Refrain (beide): »You are a fever.« Das hat Sex. Nach 36 Sekunden ist das karge Meisterwerk auf dem Höhepunkt und bleibt da für den Rest des Songs. Viermal ein einzelner, ekstatischer Gitarrenton. Mehr nicht. Nach stampfenden zwei Minuten und sechzehn Sekunden ist alles vorbei. Noch einmal Tuten. Wir haben verstanden. Es geht um Intensität. Wer das gehört hat, bringt es aus seinem Kopf so schnell nicht wieder hinaus, obwohl es ein Song ist, der einem musikalischen Gebilde, das dann kein Song mehr wäre, verdammt nahe kommt. Ein Faustschlag ins Ohr. Aber eigenartig intim.

Die Band, wie sie vor mir sitzt: Rechts Jamie Hince aus London, derzeit in einer anderen Welt bekannt als der Neue von Kate Moss (Schlagzeile: »Schon wieder ein hässlicher Musiker, aber diesmal ist er Veganer!«), links Alison Mosshart, die ursprünglich aus einem Kaff in Florida stammt und sich hinter

einer billigen Plastikbrille versteckt. Er ist zu alt für sie. Sie ist ein hübsches Mädchen mit langen Haaren, nettem Pony, goldenen Stiefeln, zerrissenem Kapuzen-Shirt (ausgewaschen) und viel Geheimnis in den Augen. Wenn die beiden Musik machen, haben sie wenig mehr dabei als ihre alte Rhythmusmaschine. Er manchmal die Gitarre, sie seltener. »Wie war die Frage?« The Kills sind das Gerippe einer Band? – Jamie, rechts in seiner Lederjacke, sagt, das nachmittägliche Rotweinglas in der Hand, dass er eher von einer Beziehung auf Leben und Tod ausgehe: »It's a life and death relationship between two people.« Wow! – »Das ist also etwa so wie bei Baader und Meinhof, bei denen war auch nicht klar, ob sie eine Gruppe waren oder nicht. Eher schon eine Bande.« Auch The Kills sind keine Band, sondern eine Bande. Sie haben eine Rhythmusmaschine und eine Gitarre. Sie seien ein »fucking movement«, sagt Jamie, verrückt wie Baader-Meinhof, eine Gang, so etwas wie eine Festung, ein Versteck vor der Welt für zwei Menschen und... (immer noch er von rechts:) Das sei viel mehr als jede Liebesgeschichte, sie seien sich so nah wie nur irgend zwei Menschen.

Das wäre der Moment, um ihn nach Kate Moss zu fragen. Ich verkneife es mir und frage stattdessen, wieso es in den letzten vierzig Jahren, in denen die Rockmusik ständig verfeinert wurde, nur so selten das Bandkonzept »ein Mann, ein Mädchen« gegeben habe (»a bad boy and a beautiful girl«)? Jeder könne doch am Beispiel von The Kills hören, wie perfekt dieses Konzept funktioniere. Wir überlegen: Ike & Tina Turner, klar. Die Royal Trux, okay. Blind Willie Johnson, wie der? Darauf Jamie: Blind Willie Johnson sei für ihn die größte Inspiration. Wie Blind Willie Johnson mit seiner Grabesstimme singt – sogar ohne Text – und dann seine Frau, deren Name uns allen nicht einfällt, wie die einsteigt und Oktaven entfernt etwas ganz anderes singt! Das seien perfekte Songs, obwohl in ihnen so gut wie nichts passiere. (Darauf einen Schluck Rotwein. – Gelegenheit zu erzählen, wie ich daheim nachgeschlagen habe: Blind Willie Johnsons Duopartnerin war seine erste Ehefrau. Sie hieß Willie B. Harris, und ein Song von ihm wurde auf der Voyager-Sonde als schönstes Beispiel für die Errungenschaften des menschlichen Kulturschaffens in den Weltraum geschickt. Und wenn dieser Artikel nicht nur dazu beitragen soll, dass The Kills berühmt werden, sondern auch dazu, dass die Welt ein schönerer Ort wird, dann muss jeder Leser dieser Zeilen sofort einen Song von Blind Willie Johnson und seiner Frau Willie B. Harris hören.)

Wieder er, der britische Postpunk: Die alten Blueser hätten den geheimen Code geknackt, das Geheimnis gelüftet, wie man einen zutiefst emotionalen Song mit so wenig Zutaten wie möglich bastelt. Alison, links, die vielleicht noch etwas hübscher ist als Kate und mit Sicherheit besser singen kann, sagt wenig, trinkt Tee, Jamie, rechts, erklärt, dass er am liebsten die ganze Zeit nur eine einzige Note spielen würde und dass der Song dann trotzdem »super exciting« klingen solle. Was er nicht sagt, aber als Kunststudent weiß: dass in jeder Kunst Reduktion Fortschritt bedeutet. Architektonisch: vom Barock hin zu Frank Lloyd Wright; in der Malerei: von Rubens zu Malewitsch; in der Literatur: von Tristram Shandy zu Balls Lautgedichten. Nur popmusikalisch lief es falsch: von Blind Willie Johnson zu »Sgt. Pepper« und weiter zu Pink Floyd, von denen uns erst Punk wieder erlöste. Als für Punk zu spät Geborene haben The Kills in ihrem kulturhistorisch richtigen Bemühen, die Musik auf das Skelett zu entkleiden, erst bei Velvet Underground Halt gemacht, dann bei der frühen PJ ›Get Rid Of Me‹ Harvey... und jetzt? – Jetzt ist die dritte Platte da und heißt »Midnight Boom«, zwölf Stücke, 33 Minuten 55 Sekunden, Wirkungsplatte. Wenig Gitarren. Volle Attacke.

Jamie, rechts: Mit so wenigen Bestandteilen wie möglich so emotionale Songs wie möglich machen. Rock, bis auf die Knochen reduziert. Und noch ein Stückchen weiter. Jetzt stehen The Kills allein auf weiter Flur. Jamie will nichts zu tun haben mit der Gitarrengott-Attitüde, die sich noch bei den White Stripes findet, dem anderen »Mann-und-Frau-was-haben-die-zusammen?«-Duo. Gitarre interessiert Jamie nicht mehr. Rhythmus schon. »Tata, Tata-ta-Ta!«, dazu dann die Stimmen. Weniger wäre kaum noch Musik. Aber Intensität. Links schweigt Alison. Rechts erläutert Jamie, dass es nichts Schwierigeres gäbe als zu wissen, wann ein Song fertig sei. Das sei noch schwerer als herauszufinden, wann etwas ›bereits‹ ein Song sei. Und in exakt diesem Moment schreckt links die bis jetzt fast stumme Alison auf und ruft laut: »Genau!« Sie sagt: »Ich singe und dann muss es fertig sein.« Sie wisse nicht, wie man Songs entwickle. Sie singe einfach und sage dann irgendwann: fertig! – Jamie rechts nickt zufrieden: Alison bestimme, wann ein Song fertig sei. Später wird er von rechts über sie links sagen, dass es unbegreiflich sei, wie jemand, der so schüchtern ist, auf der Bühne solch eine Kraft entwickeln könne. Bei ihrem ersten Treffen habe sie vor Schüchternheit kaum reden können und dann auf der Bühne... was für eine Verwandlung!

Jamie Hince und Alison Mosshart, beide unzufriedene Bestandteile obskurer Bands, treffen irgendwann am Anfang des dritten Jahrtausends in einem Londoner Hotel aufeinander. Sie ist Sängerin einer Hardcore-Band aus Florida. »Engstirnig!«, bemerkt Jamie. Er ist überhaupt unzufrieden mit dem Konzept einer Band. Alisons hört Jamie durch die Hoteldecke Gitarre spielen und ist seinem Sound sofort verfallen. Will ihn kennenlernen. Später habe man sich über den Atlantik Kassetten hin und her geschickt, gemerkt, dass man zusammengehöre. Ob das damals

etwas mit erotischer Anziehungskraft zu tun gehabt habe, will ich wissen, aber da weichen sie rechts wie links in alle Richtungen aus. Blöde Frage. Was soll zwei Menschen mehr verbinden als eine »life and death relationship«? Und gerade als ich überlege, ob ich mich jetzt trauen soll, ihn nach Kate Moss zu fragen, da sagt Jamie plötzlich: »Serge Gainsbourg und Jane Birkin.« – Stimmt, denke ich, wenn er, Jamie, raucht und sie, Alison, sich weg von der Welt eng an ihn drückt, dann sehen beide aus, als seien sie die Reinkarnation des hippen Pops: Serge und Jane, Gainsbourg und Birkin. Die Schöne und das Tier. Die Zigaretten. Das Genie und die Unschuld. Die freie Liebe. Nur die Musik knallt heute mehr als damals. Sonst ist alles aus den Sechzigern völlig unverändert hineinkatapultiert in unser beunruhigendes 21. Jahrhundert. »Je t'aime« – oder wie es bei The Kills heißt: »You are a fever.« – The Kills haben Gainsbourg/Birkin im letzten Jahr für den Sampler »Monsieur Gainsbourg Revisited« gecovert: Alison kann sich nicht an den Text erinnern. Ich erwähne, dass es im Refrain heißt: »Call it love / I call it art«, da strahlt sie, ja: »I call it art«. Kunst ist nicht etwas, das man tut, sondern etwas, das man leben muss. »Call it hate / Call it love / I call it art«, singt Allison jetzt unaufgefordert. Ich muss daran denken, dass Alison und Jamie hier im schicken Norden Londons in einem Haus zusammen wohnen. Sie nennen es Kunst und achten darauf, dass ihre Mann-Frau-Gang größer bleibt als das Leben. »A life and death relationship«. Dagegen kommt Kate Moss nicht an. Weiter.

Gerade als ich behauptet habe, dass ich es ziemlich sexy finde, wie sie sich gegenseitig auf der Bühne anmachen, da wird er, der Rocker mit Lederjacke und dem zweiten Rotweinglas, regelrecht verlegen. Er, rechts, kichert sie, links, inzwischen beim zweiten Tee angelangt, entschuldigend an. Kurz wissen er nicht und sie nicht, was sie sagen sollen. Es ist ihm peinlich. Sie kichert. Sie gucken sich an. Ein Engel geht durch den Raum, ich störe gerade. Betretenes Schweigen. – Sie würden gegenseitig ihre Gedanken lesen, orakelt sie. Darauf er: Das mit der sexuellen Chemie sei ihnen peinlich, und es liege nur daran, dass man auf der Bühne immer etwas Übermenschliches an sich habe. (Jetzt schnell Überbau produzieren:) Darum gehe es doch in der Rockmusik: um das Übermenschliche. »Superhuman«, sagt er. Aber wenn man ein Interview gebe, sei man ein gewöhnlicher Mensch, dem so etwas peinlich sei. Vor jedem Auftritt seien sie zwei einsame Menschen, die in der Kulisse stehen, aber wenn sie auf die Bühne klettern, dann seien sie »fucking giants«. Das müsse so sein, aber wenn man darüber redet... ewiges Rätsel Rockmusik!

Jetzt bloß nicht nach Kate Moss fragen! Vielleicht lieber über die Texte reden: »You got to / Hahaha« – mehr gibt es nicht, lange nicht, endlos lange nicht, in »Tape Song«. Das ist das minimalistische Prinzip von The Kills, auf die Literatur angewandt. Aber das Stück ist gut, es ist heiß, es geht nach vorn. Dazu ich: Eure Texte sind nicht sehr mitteilsam? – Von rechts: Er finde die Texte mitteilsam, allerdings auf eine kryptische Art. – Das wiederum ist selbst ein kryptischer Satz, an den sich die Geschichte anschließt, dass eine der Inspirationsquellen für die Texte ein altes Schwarz-Weiß-Filmchen namens »Pizza Pizza Daddy-O« war, in welchem Kinder auf dem Schulhof Abzählreime rufen. Dazu Jamie: Sein Herz sei stillgestanden, als er den Film gesehen habe, das sei so primitiv wie perfekt. In diesem Moment fängt er, Jamie, der Mittdreißiger, an, Kinderreime zu singen. Und Alison, links, schaltet sich ein, und dann schwärmen sie beide davon, dass diese Kinderreimrhythmen einfach und »uplifting« seien, obwohl es in ihren Texten ganz downlifting um Geister, Alkoholismus, Selbstmord geht. Sie bezeichnen die Musik von The Kills als »modern playground songs«. Kostbar wie alte Bluesmusik, sagt er. Und: Er liebe das, wenn die Texte aus Alison heraus sprudeln würden.

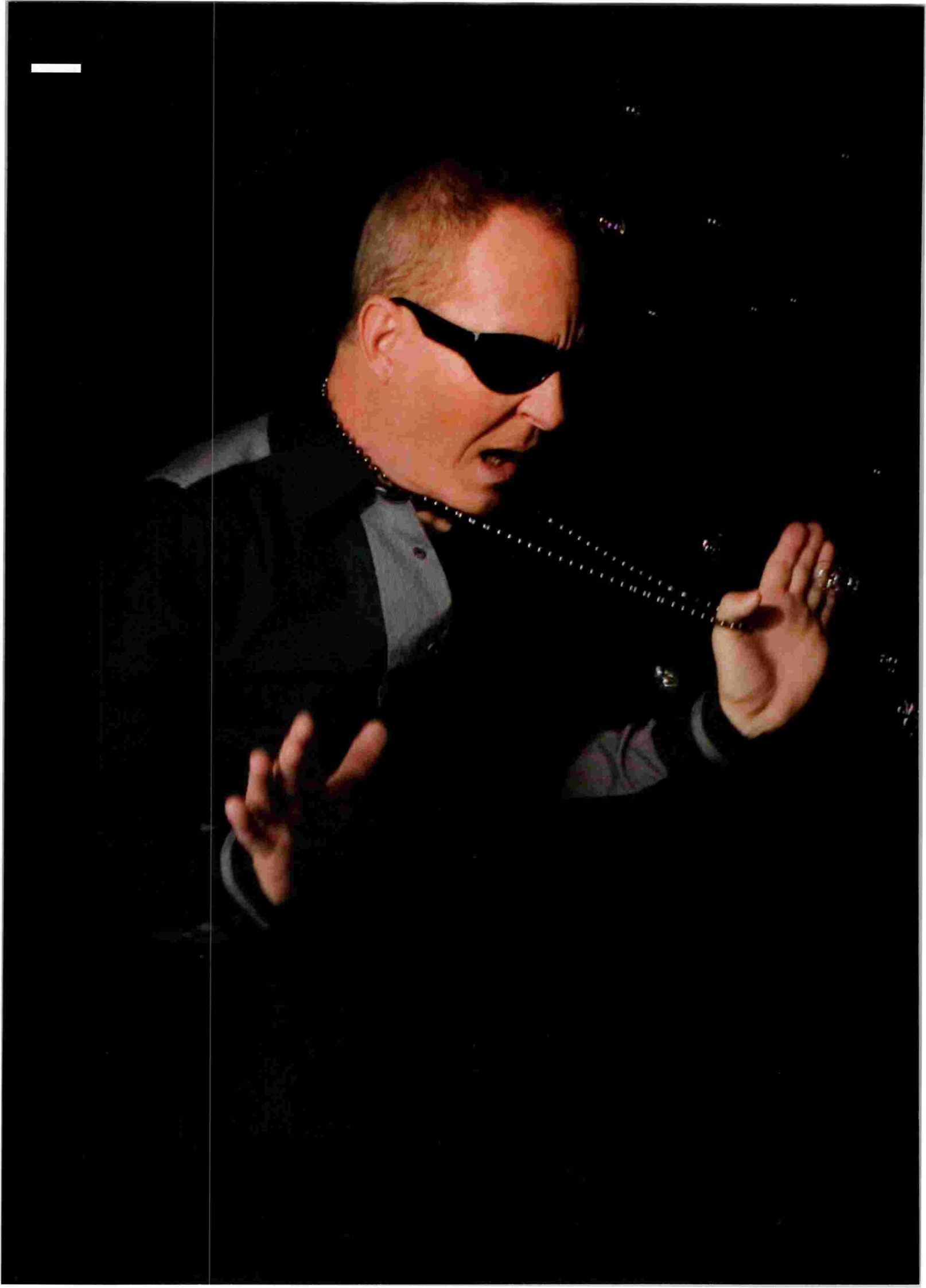
Zum Beispiel in dem Song »Alphabet Pony«. (Track zehn, Beatbox, Gitarre monoton, dann sie: »Na na na need a punch a pop a bang a different song / Like a nice new home needs a mean stray dog / Yeah, he's the alphabet pony«... Dann heult die Gitarre: Triumph! Eine Minute und 45 Sekunden, dann ist alles vorbei). Der Song sei in fünf Minuten wie ein Bewusstseinsstrom aus ihr herausgebrochen, sagt er. (Ja, er benutzt wirklich das alte Joyce-Wort: »stream of consciousness«). Und geht es in dem Song um etwas? – Nein, der Text sei Unsinn, »ein langer, zielloser stream of consciousness«, aber: »It sounds amazing«.

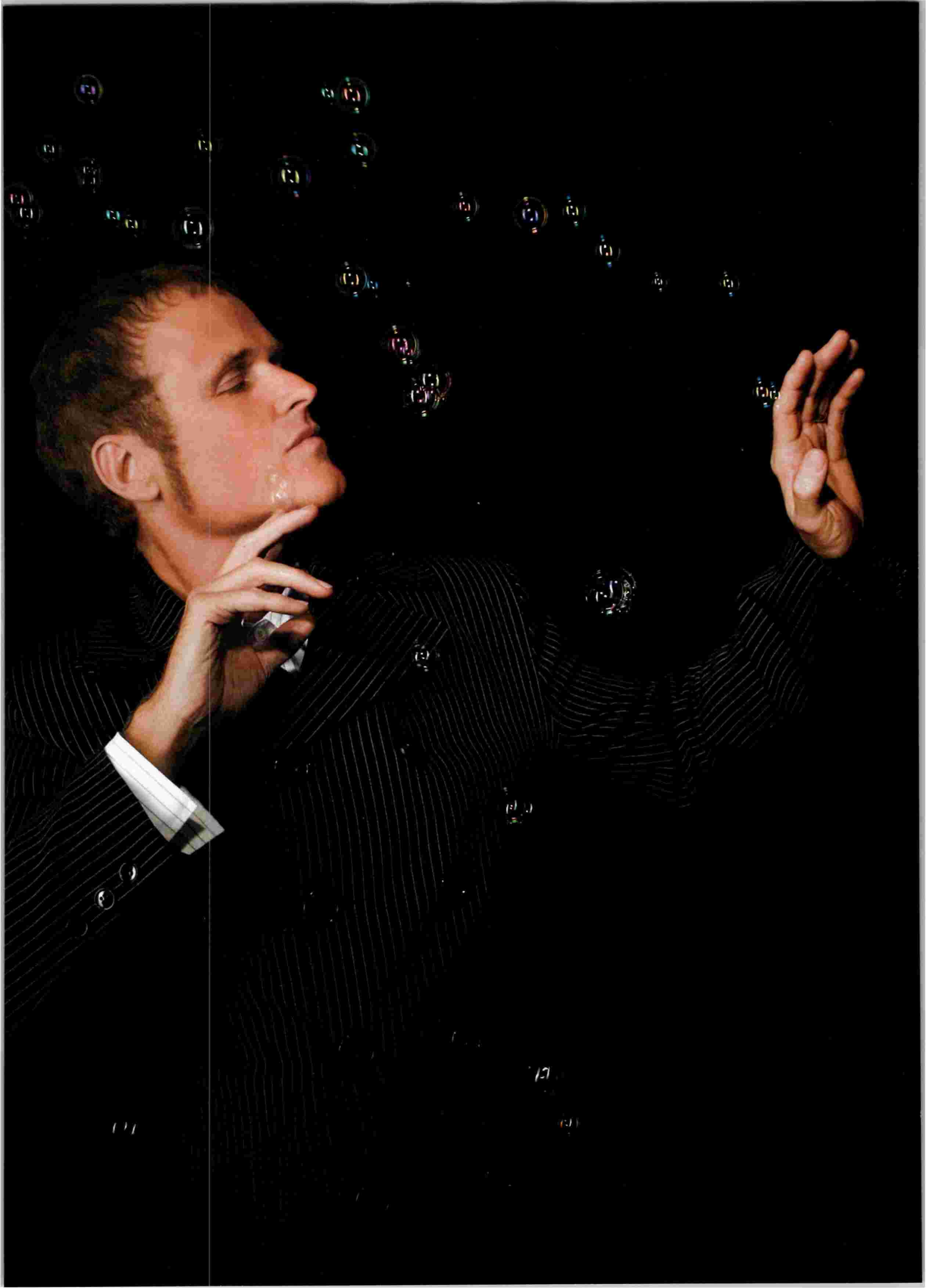
Von ihm kommen die bitteren Liebeslieder. »Last Days Of Magic«, beispielsweise: »We are two parties / Two parties ending« – Und ich: Spielt es wirklich keine Rolle, dass er ein Junge ist und sie ein Mädchen? Darauf spricht Alison eine tiefe Wahrheit gelassen aus: »I'm the girl and he's the boy.« – Offensichtlich. Wieder so ein The-Kills-Satz, einer, der mit einfachsten Mitteln mitten ins Herz der Wahrheit zielt. Er erläutert: Wenn sie (als »fucking giants«?) auf der Bühne stehen, dann würde es ihm helfen, dass sie eine Frau sei. Es würde nicht funktionieren, wenn da ein anderer Junge mit Gitarre stehen würde. Und außerdem hätten sie beide so viel Angst, auf der Bühne zu stehen, dass sie sich gegenseitig anschauen müssten, nie ins Publikum. Sie von links bestätigt: Selbst ein Schlagzeuger würde stören. Noch ein Prinzip der Popmusik, das die Kills bis zum Exzess praktizieren: Intimität für den ganzen Planeten. Apropos Schlagzeug: Nur kurz hätte er, nachdem er monatelang an den Rhythmen gebastelt hatte, Hilfe gebraucht und dann Armani XXXchange, den Produzenten von Spank Rock, drangelassen, damit die Beats etwas dreckiger klängen. Ja, klar, gut so. Aber nur vier Tage!

Dass sie immer noch Angst haben, wenn sie auf die Bühne gehen, glaubt man sofort. Abschließend sie, links: Sie wollten immer aufeinander angewiesen sein, nur auf sich, ein Junge und ein Mädchen und um sie herum nichts... nichts als die Welt. Nichts, was sie hält. Jederzeit scheitern können. Abstraktion und Ekstase. Letzte Frage: Was wird er, jetzt wo es in den neuen Songs weniger Gitarre gibt, denn auf der Bühne machen? – Da lacht er laut und erzählt die Geschichte, dass ihm, der sich auf der Bühne Seele und Knochen aus dem Hals spielt, einmal gesagt wurde, er sei zumindest ein guter Tänzer. Haha, der Musiker ein guter Tänzer! Was für ein Witz für einen Rocker, der das Fundament der Musik sucht! Und bevor ich doch nach Kate frage (bzw. ihr zumindest schöne Grüße ausrichten lasse), sagt er, was er unbedingt noch sagen will, dass nämlich »Midnight Boom« genau die Platte sei, die er immer schon machen wollte: »Ich bin sehr stolz darauf, mehr als auf alles!« Alison lächelt ihn von links glücklich an. Es ist, als wäre ich nicht mehr da.

## THE KILLS IST MEHR ALS JEDE LIEBESGESCHICHTE – SIE SIND SICH SO NAH WIE NUR IRGEND ZWEI MENSCHEN: A LIFE AND DEATH RELATIONSHIP.

**The Kills** *»Midnight Boom«*
*(Domino / Indigo)*





# THE B-52'S

**TEXT:** JAN KEDVES **FOTOS:** SARAH WILMER

# DANCE THIS MALL AROUND

***Geldvernichtungsorgien in Shoppingparadiesen können einen vergessen lassen, dass es draußen noch so etwas wie ein wahres Leben gibt: Die Postpunklegenden The B-52's veröffentlichen mit »Funplex« nach sechzehn Jahren ein neues Album. Es ist grandios – nur wird nicht ganz klar, ob sie noch die Freaks von einst sind.***

Trouble im Einkaufscenter, der Sicherheitsdienst lässt keine Sekunde mit sich diskutieren: Solche T-Shirts zu tragen, ist hier strikt verboten, erklären die Aufpasser, die beiden Herren sollen sofort das Gebäude verlassen. Die Adressierten, Vater und Sohn, verstehen nicht. Sie sind doch zum Einkaufen gekommen! In den Passagen der Crossgates Mall sind politische Proteste aber nicht erlaubt, heißt es. Ein Streit entbrennt, die Wachmänner alarmieren die Polizei, der Sohn zieht sich verschreckt sein T-Shirt aus. Sein Vater landet in Untersuchungshaft. Der Vorwurf: Hausfriedensbruch. Was mit den T-Shirts nicht stimmte? Es waren Peace-Zeichen drauf. – Ein wahrer Vorfall, eingegangen in die Polizeiakten am 3. März 2003 in Albany im US-Bundesstaat New York.

Diese Meldung aus dem komplett durchparanoisierten Post-9/11-Amerika, vermutlich nur eine von tausend ähnlichen Kollisionen von Freedom of Speech mit der ›Verteidigung‹ privaten Grundbesitzes in der jüngeren Geschichte des Landes, taucht in »Funplex« auf, dem Titelstück des neuen Albums der B-52's. Natürlich hören wir hier keinen schlaff geklampften Protestheuler. Im Gegenteil: Die schon immer enorme Begabung der B-52's, den ganz normalen Alltagswahnsinn mit grandios bescheuerten Soundwelten zusammenzubringen, sorgt dafür, dass das Stück klingt wie süße Muzak aus dem Sorgenfrei-Programm einer Shopping Mall – allerdings hübsch aufgekratzt und hysterisiert: fickriges Honkytonk-Piano, E-Gitarren-Strumming, flutschender Bubblegum-Refrain. Überhaupt: Die B-52's scheinen bei Laune zu sein. Hört man ihr gesamtes neues Album, muss man feststellen, dass ihr Wiedereintritt ins Tonträgerbusiness im Jahr 2008 insgesamt recht prächtig ausfällt.

Die neben Devo vermutlich größten Kurt-Schwitters- und Warhol-Anhänger des Pop sind zurück – die Band, die Bienenkorbperücken sportete, als sonst überall Irokesen Pflicht waren, die Band, die Topoi für Pop erschloss, von denen man nie gedacht hatte, dass sich über sie anständige Lieder singen ließen – grün gefärbte Pudel, Vulkanismus, Limburger Käse –, und die Band, die an ihre Fans irgendwann die fröhliche Devise ausgab: »It's okay to be different!« Natürlich auch: die Band, die im Ruf steht, »the world's greatest party band« zu sein – zumindest ist »Love Shack«, der erste Welthit über einen Swingerclub, heute ein Muss im internationalen Karaoke-Bar-Kanon, und die Sonnenstich-Strandparty von »Rock Lobster« sorgt noch bei jedem Rockabilly-Treffen für sechseinhalb Minuten Kinkyness.

Dass es die B-52's überhaupt noch gibt, musste man nicht unbedingt mitbekommen. Auf dieser Seite des Atlantiks hat die Band seit fünfzehn Jahren kein Konzert gespielt, nach »Good Stuff« (1992) gab es – abgesehen von zwei Greatest-Hits-CDs – keine Veröffentlichungen. Im Grunde lebte die quietschig-kitschige Plastikparallelwelt von Fred Schneider, Kate Pierson & Co. in Europa zuletzt eher in Hommagen und Coverversionen weiter: Rhythm King And Her Friends sangen im letzten Jahr »Communicate« vom B-52's-Album »Bouncing Off The Satellites« neu ein, Chicks On Speed brachten 2000 als Chix-52 sogar eine ganze EP mit Coverversionen heraus. In den USA allerdings war die Band konstant in Betrieb und stellte sich regelmäßig auf die Bühne – was im Zuge von »Funplex« den Vorteil mit sich bringt, dass sie den in letzter Zeit arg abgenudelten Begriff ›Reunion‹ nicht in den Mund nehmen müssen. Seit 1998 wird die Gruppe sogar wieder durch Cindy Wilson komplettiert, die 1992 ausgestiegen war, um eine Babypause einzulegen, und auch um endlich die Trauer um ihren Bruder, die sie über die gesamte Charterfolgsphase der Band Ende der Achtziger verschleppt hatte, zu bewältigen: Ricky, das fünfte Gründungsmitglied der B-52's, war 1985 an Aids gestorben.

Dezember 2007 in New York. Es ist noch einige Wochen hin, bis sich Amy Winehouse ihr Markenzeichen, die Bienenkorbfrisur, absäbeln und den Rest blondieren wird. Die B-52's loungen im Bowery Hotel in Lower Manhattan, Kate Pierson und Cindy Wilson, die mit exakt eingestimmter Intervallarbeit eine unverwechselbare Signatur als siamesisches Sirenendoppel geprägt haben – oft klingen sie wie ein und dieselbe, auch wenn sie völlig verschiedene Rollen spielen: die schrille Rote und die kulleräugig-juchzende Blondine –, diskutieren bei einem Schlückchen Champagner halb ernst, halb amüsiert den popkultu-

rellen Impact von Amy Winehouse' Frisur. Früher, Ende der Siebziger, Anfang der Achtziger, trugen sie natürlich selbst solche Hochsteck-Ungetüme, wenn auch als Perücken. Mittlerweile, ein paar Retrozyklen später, wandelt das Relikt aus Motown-Tagen wieder wie selbstverständlich durch die Städte, auf den Köpfen ganz normaler Bravo-Girls.

**Cindy Wilson:** Ich liebe Amys Haare!
**Kate Pierson:** Jeder Popkünstler stibitzt sich etwas aus der Vergangenheit und bastelt sich daraus etwas Neues. Wir waren damals auch nicht die Ersten, die solche Frisuren trugen. Amy hat es sich von denselben abgeguckt, von denen wir es hatten – den Shangri-Las. Wobei die Perücken bei uns natürlich immer ironisches Zitat waren, während Amy es offenbar total ernst damit meint.
**Cindy:** Ich glaube aber, sie macht es ohne Hairspray.
**Kate:** Nein, nein.
**Cindy:** Doch, ihr Bienenkorb kippt dauernd runter!
**Kate:** Das ist Punk!

Vielleicht sollte man an dieser Stelle noch mal erläutern, was die B-52's so einzigartig, legendär macht: Ende der Siebziger entwickelte diese Band im damaligen popkulturellen Sperrgebiet Athens, Georgia – alle Mitglieder waren irgendwie aus vorigen Leben dort gestrandet und verdienten ihren Dollar mit Aushilfsjobs – einen Sound, der zwar im Grunde Resultat des Selbstermächtigungsimpulses von Punk war, aber kein bisschen nach Punk klang – eher wie eine seltsam amerikanisierte Science-Fiction-Frühversion von New Wave, mit abgespaceten Orgelfiepsern, robotertightem Hochgeschwindigkeits-Drumming und überzuckerten Schubidu-Gesängen. Ein Soundentwurf, der keiner lokalen Szene entsprang, aber konsequent den Freak-Out forderte und natürlich vor allem als stark von Dada und Pop Art geprägte Kulturverwurstung zu verstehen war. Mochten andere ihren privaten Liebeskummer besingen, die B-52's appropriierten, zercutteten und dekontextualisierten für ihre Musik lieber alles, was ihnen an Mode- und Designstilen, Soundtracks, Populärmythologien und Kollektivneurosen aus der amerikanischen Trash- und Trivialkultur der Fifties und Sixties unter die Finger geriet: Las-Vegas-Kitsch, Easy Listening, B-Movies, Rock'n'Roll, Cartoons, Liberace, Flowerpower, UFO-Paranoia, Betty Page, Girlgroup-Pop, Nudismus, und vor allem auch Doris Wishman, die Sexploitation-Queen, deren Film »Nude On The Moon« aus dem Jahr 1961 – zwei verklemmte Raumfahrertrottel entdecken auf dem Mond das Camp einer sehr gastfreundlichen Atombusensekte – auch heute noch ein höchst fragwürdiges Schundfilmvergnügen darstellt. Natürlich musste auch der Bandname bereits ein Zitat sein: ›B-52‹ war in den USA der Sechziger ein Synonym für ›Beehive‹, die Bienenkorbfrisur – weil sie von oben aussah wie die Nase des gleichnamigen Langstreckenbombers.

Raubzüge durch den Bad-Taste-Fundus und bewusstes Abfeiern von Anachronismen als höchste erreichbare Form der Coolness: »Hinter dem reinen Vergnügen«, schrieb Simon Reynolds zuletzt in seiner Postpunkhistorie »Rip It Up And Start Again« über die B-52's, »wurde aber auch der halb ernste Impuls spürbar, die geschmacklosen Alltagsphänomene der Massenkultur als Prisma zu benutzen, um Einblick in das politisch Unbewusste Amerikas zu erhalten.« Mochte man also hinter diesem raffiniert doppelbödigen Spiel mit den Zeichen Konzeptkünstler vermuten – in Wahrheit waren es gelangweilte Autodidakten: Fred Schneider, der bei den B-52's mit seinem quer durch die Register garstig tönenden Stakkatogebelle von Anfang an die Rolle des supercoolen Dirty Old Man übernahm, erklärt die Gründung der Band gerne mit dem simplen Umstand, in Athens, Georgia sei es in den Siebzigern dermaßen öde und spießig gewesen, dass einem nichts anderes übrig blieb, als eben ein bisschen durchzudrehen.

**»GEORGE BUSH SAGTE NACH 9/11: ›BLEIBEN SIE NICHT ZU HAUSE, GEHEN SIE EINKAUFEN. GEHEN SIE IN DIE MALL!‹«**

*Kate Pierson*

Die disparat zusammengestückelte Pop-Oberfläche der B-52's war immer auch unter einem identifikatorischen Aspekt interessant: Von Anfang an wurden die Mitglieder der Band als Kunstfiguren ›richtig‹ verstanden – was zu der etwas paradoxen Situation führte, dass sie zwar schnell als Popstars galten, sich die Öffentlichkeit aber nur mäßig für ihr Privatleben interessierte. Natürlich gaben sie mit ihren Freakoutfits und rätselhaft banalen Texten auch denkbar schlechte Role Models ab. Möglicherweise hatte das Desinteresse an ihren Personen aber auch mit einer Ahnung zu tun, dass man es hier keinesfalls mit netten Pärchen, sondern in Wirklichkeit mit echten Sexfreaks zu tun hatte. Bis heute ist über die Mitglieder der Band recht wenig bekannt: Kate Pierson, die in diesem Jahr sechzig wird, lebte in den Achtzigern in wilder Ehe mit Tim Rollins, einem New Yorker Kunstaktivisten, der damals mit einer Gruppe delinquenter Teenager aus der Bronx, den »Kids of Survival«, den internationalen Kunstmarkt aufmischte; mittlerweile lebt sie in einer lesbischen Beziehung und betreibt in den Catskill Mountains bei Woodstock ein hundefreundliches Hotel, »Kate's Lazy Meadow«, das – was sonst? – im Pastell-Overload der Fünfziger eingefärbt ist. Cindy Wilson, 51, lebt mit Mann und Kindern in Atlanta. Fred Schneider, 57, hostet beim Satellitensender Sirius in New York, wo er auch wohnt, seit drei Jahren »Party Out Of Bounds«, eine eigene Radioshow, in der er alte Knüller von Bow Wow Wow, The Flirts und Violent Femmes auflegt. Und Keith Strickland, 54, wie Fred Schneider schwul, lebt in Key West, der schwulsten Stadt Amerikas, und geht dort am liebsten in den Clubs raven, in denen Felix Da Housecat gespielt wird.

Simon Reynolds' These, die B-52's legten mit ihrer bisweilen grenzenlos albernen Interpretation von Rockmusik immer auch das politisch Unbewusste Amerikas frei, bestätigt sich auch heute wieder mit »Funplex« – selbst wenn zwischen der Ära, über die Reynolds schreibt, und dem neuen Werk natürlich fast dreißig Jahre liegen. Doch warum sollte sich die Psychogroßwetterlage der USA heute nicht mehr mit ein paar Zeitungs-, Fernseh- und Fashion-Cut-Ups durchleuchten lassen? Das fantastische Kernstück der Platte, »Funplex«, ist halb Shoppingcenter-Romanze, halb Konsum-Albtraum und irgendwie auch Politdrama – eine unschuldig durchgeträllerte Botschaft aus dem bösen Herzen der Mallkultur. Kate Pierson brilliert in der Rolle der hysterischen Housewife. »I'm a pleasure seaker!«, so ihr Credo, und ihr tagtägliches Programm im Funplex – so der Name des Einkaufszentrums, in dem der Song tobt – sieht aus wie folgt: »Looking for some platinum action«, »Moving to the muzak«, und sowieso: »Looking for the real thing!« Mit stundenlangem Im-Kreis-Bummeln und Geldvernichten im Glitzerwarentempel lässt sich schnell vergessen, dass es da draußen auch noch so etwas wie wahres Leben gibt, die miesen Modenschauen im Foyer lassen sich als Simulation einer verlockenderen Öffentlichkeit missverstehen. Der Einbruch der Realität ins Shopper's Paradise erfolgt dann allerdings in Form zweier argloser T-Shirt-Träger, eingangs erwähntem Vater-Sohn-Gespann aus der Crossgates Mall in Albany: »Private property, hippie be quiet / Your peace sign T-shirt could cause a riot!«, klafft

Fred Schneider durch ein Megafon, dazu läuft er – auch das ein uramerikanisches Topos – auf einer Überdosis Diätpillen Amok. Ruhe und Ordnung lassen sich vorerst nur mit einer Runde frisch gezapfter 7Up im »Taco Tiki Hut« wiederherstellen. »Oh-hoh, you broke my heart at the Funplex«, schmettert dann der schmissige Refrain.

Die Shoppingcenter-Kulisse von »Funplex« verführt einen als Hörer fast dazu, im Refrain nicht »You broke my heart at the Funplex« zu verstehen, sondern »I bought my heart at the Funplex«...

**Kate:** Das passt genauso gut, vielleicht ist es sogar noch besser. Man kann ja heutzutage alles in der Mall kaufen – vermutlich sogar neue Pumpen.

**Keith Strickland:** »Funplex« zeigt sehr deutlich, wie Cindy, Kate und Fred textlich arbeiten. Eigentlich sind es drei Songs in einem, jeder hat seine eigene Perspektive. Das ergibt ein breites Panorama. Fast wie im 360-Grad-Kino.

**Fred Schneider:** Ja, es ist wie ein Film. Du siehst ihn im Fernsehen und sagst dir: »Oh, in diese Mall will ich aber lieber nicht gehen!«

Was fasziniert Euch an Malls? In Berlin war neulich bei der Eröffnung eines neuen Einkaufszentrums der Andrang so groß, dass es zu tumultartigen Szenen kam. Scheiben zersplitterten, Menschen verletzten sich...

**Fred:** Wirklich? Nun, die Sehnsucht der Menschen nach Umgebungen, in denen sie sich um nichts mehr zu kümmern brauchen, ist eben sehr groß. Man kann ja theoretisch sein ganzes Leben in der Mall verplempern – wie ein Embryo im Mutterbauch.

Oder wie ein Astronaut in einer Raumstation?»Funplex« wäre auch ein guter Name für eine Science-Fiction-Raumstation...

**Fred:** Wenn man so will: ja. Das Prinzip ist natürlich vergleichbar. Man wird rundum beschäftigt. In der Shopping Mall gibt es Multiplex-Kinos, schlechtes Essen – sogar Gyms, in denen man joggen kann!

**Kate:** George Bush hat nach 9/11 in einer Fernsehansprache gesagt: »Bleiben Sie nicht zu Hause, gehen Sie vor die Tür, gehen Sie einkaufen. Gehen Sie in die Mall!«

**Fred:** Sei ein amerikanischer Patriot, gib Geld aus, geh in die Mall!

**Kate:** Es ist wirklich absurd. Die Menschen halten Malls für Orte, an denen ihre Hoffnungen befriedigt werden, an denen sie die Lösung für all ihre Probleme finden.

**Keith:** Malls sind im Grunde nichts als gigantische Ablenkungsmanöver.

**Cindy:** Manchmal lasse ich mich aber auch ganz gerne ablenken!

**Fred:** Ja, besonders, wenn mal wieder Winterschlussverkauf ist!

Als Produzent ihres neuen Albums haben die B-52's Steve Osborne angeheuert, einen Briten gemütlichen Alters, der in seiner Karriere bereits Großes (Happy Mondays' »Pills'n'Thrills And Bellyaches«) und Unmenschliches (Deacon Blue, Starsailor, Thrice) zusammengemischt hat. Dass er in die Fußstapfen von Chris Blackwell, David Byrne, Shep Pettibone und Nile Rogers, den Produzenten der früheren B-52's-Alben, treten darf, liegt daran, dass Keith Strickland seine Arbeit an New Orders »Get Ready«-Album (2001) herausragend fand. Der alte Kumpel von Paul Oakenfold ließ sich nicht zweimal bitten: »Funplex« schimmert nun in einem strategisch aerodynamisierten Elektrorock-Gewand, das für die Band streng genommen ein bisschen zu poliert daherkommt, ja, irgendwie zu gewöhnlich.

Natürlich wird ein bis ins letzte Detail hochkomprimiertes Protools-Finish hilfreich sein, vom heutigen Formatradio nicht ignoriert zu werden. Die B-52's scheinen sich auf »Funplex« aber selbst zu fragen, was das für Auswirkungen auf die Inhalte hat: Im Stück »Deviant Ingredient« erinnern sie sich – auf erster Ebene – an den Party-Aktionismus und die durchbecherten Nächte ihrer frühen Tage in Athens. Mit dem Wort ›deviant‹ schneiden sie aber zugleich einen Themenkomplex an, der über Fun natürlich weit hinaus reicht. Immerhin haben sich die Vorzeichen des Popgeschäfts seit den neunziger Jahren massiv verkehrt, und mit ihnen auch die Lebensbedingungen seiner Freaks. Die große Paradoxie des heutigen Mainstreams der Minderheiten besteht darin, immer formatiertere Produkte zu verlangen, zugleich aber immer transgressivere Identitäten. Wie positioniert man sich also im Jahr 2008, als nicht mehr ganz frische, nur zu einem Viertel ›straighte‹ Band, die das Image der ewigen Partykanonen auf der Bühne aber eindeutig ›nur‹ als Kunstfiguren pflegt? Folgt man dem Beispiel der Scissor Sisters und wird zu offensiv tratschenden Fulltime-Homos? Oder überträgt man die Maßlosigkeitsthematik der eigenen Songs wie Amy Winehouse in den ›authentischen‹ Feierabend? Willkommen in den Mühlen des Differenzkapitalismus, der jede Normabweichung sofort freudig aufsaugt: »Devianz ist heute nur noch eine von vielen Shopping-Optionen«, mäkelt Fred Schneider, und Kate Pierson ergänzt: »Mittlerweile ist Devianz ein Synonym für kommerziell kalkuliertes Exzentrischsein.«

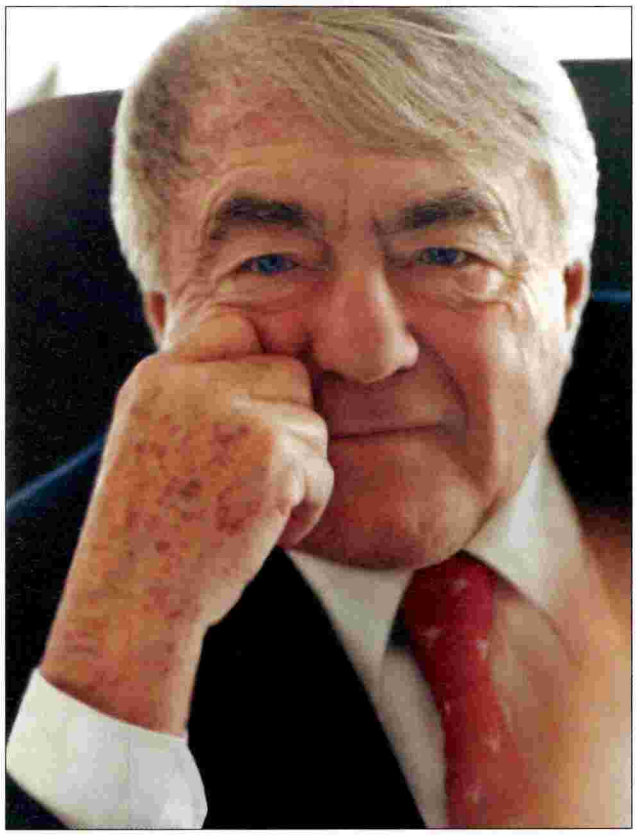
Und was machen die B-52's? Natürlich drehen Schneider, Pierson und Konsorten sogar aus solch einem vergleichsweise komplizierten Thema noch einen ihrer surreal überspannten Partysongs. Abgesehen vom Bechern geht es in »Deviant Ingredient« auch um Sex im Alter, Lust am Voyeurismus und darum, was der alte Sigmund Freud dazu gesagt hätte. Ein Stück, das genau zu der Feststellung passt, die Jutta Koether bereits im Juli 1992, in einem Artikel zu »Good Stuff«, dem letzten Album der Band, in Spex traf: »Es ist etwas Entwaffnendes darin, in der Annahme, dass man gleichzeitig Fatalist, Optimist und vielleicht auch noch ein bisschen Hedonist sein kann.« Fred Schneider tut in dem Song, während von schiefen Surfgitarren bis zu Wurlitzer-Tremoli wieder allerhand vertraute Sounds of Americana durch die Soundglätter schießen, in einer Art Selbstzitat das, was er bei den B-52's schon oft tat – mit blumiger Poesie polysexuell-orgiastische »Love Shack«-Szenerien schildern: »There's a daisy chain in the driving rain / They do the Slow Boogaloo and the Shangalang!« Kate kiekst dazu animiert »Show me yours, and I'll show you mine«, und im Refrain am Strand widmen sich Kate und Cindy dann frei stöhnend ihrem Lieblingsthema Naturismus – ganz ähnlich wie in »Theme For A Nude Beach«, dem Song, in dem sie 1986 die Verheißung von Nacktbadestränden als Paradiese absoluter Freiheit veräppelten. »Strip naked so soon, ooh-hooh, the deviant ingredient!«, schrillt es nun. Und dann – »Hey, what's that in the sky?« – kommen doch tatsächlich pinkfarbene Hubschrauber angeflogen.

Man muss die B-52's aufgrund eines solchen Hits nicht gleich als Trojanisches Pferd bezeichnen, das Normhaushalten das wilde Leben ins Wohnzimmer schmuggeln will – dafür ist der Song viel zu hart an der Grenze zu Camp gebaut. Dennoch: »The world's greatest party band«, diese Zuschreibung ist Fred Schneider für seine Gruppe auf Dauer dann doch ein bisschen zu wenig. Tanzen, Albernsein, loads of fun, alles schön und gut: Ein bisschen Emanzipierungseffekt sollte beim Hörer schon auch herumspringen. »Eigentlich würde ›the world's greatest self liberating band‹ viel besser zu uns passen«, sinniert der Meister des rhythmisierten Meckertons und hebt dann sein Champagnerglas zum Toast. Seine drei MitstreiterInnen Kate, Cindy und Keith geben natürlich keine Widerrede, sie prosten Fred munter zu. Es scheint, als bleiben die B-52's also auch kurz vorm Rentenalter das, was sie schon 1977 in Athens, Georgia waren: ein leicht angeschickertes Selbstbefreiungskommando, das auf der Suche nach der nächsten Party über ein paar Gitarren stolpert. Und über einen großen Haufen Kulturschrott.

**The B-52's** *»Funplex« (Astralwerks / EMI)*
*VÖ: 22. März*

# UNZERSTÖRBAR, DUNKEL, OPAK

**INTERVIEW UND TEXT:** MAX DAX UND JAN KEDVES **FOTOS:** EVA BETH UND TORSTEN OELSCHER



## Mit seinem Holocaust-Film »Shoah« besiegte Claude Lanzmann 1985 die Zeit.

Der Weggefährte von Jean-Paul Sartre und spätere Mann von Simone de Beauvoir brauchte zwölf Jahre, um, wie er es ausdrückt, »die Toten sprechen zu lassen«. Der zweiteilige, insgesamt neuneinhalb Stunden lange halb dokumentarische, halb inszenierte Film hat die systematische Vernichtung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten zum Thema – Lanzmann wählte das Stilmittel des Interviews, um sich den Tötungsprozess von Augen- und somit Zeitzeugen bis ins letzte Detail schildern zu lassen. Das Ergebnis ist einerseits niederschmetternd. Andererseits verwirrt »Shoah« dank seiner ruhigen Inszenierung, dank seiner kinematografisch beeindruckenden Aufnahmen wunderschöner Landschaften – die Filmbilder zeigen die Tatorte, aber man sieht (vermeintlich) unberührte Wälder, idyllische Dörfer, friedliche Natur.

Claude Lanzmann wurde 1925 in Paris geboren und ging 1940 im Zuge der Besatzung Frankreichs durch die Deutschen als 15-Jähriger gemeinsam mit seinem Vater in die Résistance. Dort lernte der Jude Lanzmann, »den Menschen zu misstrauen und mich selbst unsichtbar zu machen«. Zwei Eigenschaften, die es dem jungen Mann ermöglichten, den Zweiten Weltkrieg ohne Deportation zu überleben.

»Ich habe eine dunkle Seite in mir, die mich unerklärlicherweise das Unheil suchen lässt«, erklärt Lanzmann, als wir ihn im Dezember 2007 in seiner Pariser Stadtwohnung in der Nähe der Place d'Italie besuchen. Das Interview findet in zwei Etappen zu je vier Stunden an zwei Tagen statt. Lanzmann: »Diese dunkle Seite ließ mich vermutlich direkt nach dem Krieg in Deutschland Philosophie studieren, und vermutlich drehte ich auch deswegen ›Shoah‹.«

Der heutige Herausgeber der von Sartre und de Beauvoir 1945 gegründeten Politik- und Kulturzeitschrift Les Temps Modernes drehte »Shoah« allerdings nicht völlig aus eigenen Stücken. Tatsächlich wurde er Anfang der siebziger Jahre von israelischen Privatiers darum gebeten, nachdem er 1972, mit 38 Jahren (!), sein Regiedebüt »Pourquoi Israël« (»Warum Israel«), einen Dokumentarfilm über jüdische Identität nach der sogenannten ›Endlösung‹ und dem Zweiten Weltkrieg, fertiggestellt hatte. Vielfach wurde das Werk als »bester Film, der je über Israel gedreht wurde« bezeichnet.

Aktueller Anlass unseres Gesprächs mit Claude Lanzmann sind die DVD-

Erstveröffentlichungen von »Pourquoi Israël« (»Warum Israel«) und »Shoah«, die zeitnah zum 60. Jahrestag der Staatsgründung Israels am 14. Mai 1948 erscheinen. Schwerer wiegt allerdings, dass heute nur noch sehr wenige Augenzeugen des Holocaust leben – und gerade ein Film wie »Shoah« die Erinnerung wachzuhalten imstande ist, weil er irritierenderweise ungeachtet seiner Thematik eben auch ein Meisterwerk des Kinos ist.

Denn Claude Lanzmanns filmhistorisches Verdienst ist es, die Lehren der Psychoanalyse auf die journalistische Form des Interviews anzuwenden, wenn er die Protagonisten seines Films, Opfer wie Täter, dazu zwingt, sich nicht bloß zu ›erinnern‹, sondern das Erlebte ein zweites Mal zu ›durchleben‹. Eben dieser Umstand macht es unmöglich, von »Shoah« als einem reinen Dokumentarfilm zu sprechen.

Wenn Sarte 1947 die Frage stellte: »Was kann Literatur?«, dann beantwortete Lanzmann diese vierzig Jahre später mit »Shoah« für den Film, indem er Bilder für das ›Unzeigbare‹ und Worte für das ›Unaussprechliche‹ fand.

---

Begleitend zu unserem großen Interview mit Claude Lanzmann, freuen wir uns besonders, »Shoah« noch einmal auf großer Leinwand zeigen zu können – aufgeteilt auf zwei Abende. Claude Lanzmann wird auf Einladung der Spex an beiden Abenden anwesend sein.
Wir bedanken uns für wertvolle Unterstützung beim Bureau Claude Lanzmann, der Französischen Botschaft/Bureau du Cinéma, Absolut Medien, Alexander Lacher und dem Kino Arsenal/Freunde der deutschen Kinemathek.

04.03.2008, 19.00 Uhr und 05.03.2008, 18.30 Uhr, Berlin – Kino Arsenal am Potsdamer Platz

---

# HIER IST KEIN WARUM

Monsieur Lanzmann, Sie wurden nach dem Krieg Journalist und in den Sechzigern Herausgeber der von Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir gegründeten Zeitschrift Les Temps Modernes. Wie trafen Sie auf Sartre?

Er wurde auf mich über eine Artikelserie, die ich wenige Jahre nach dem Krieg für Le Monde über Ostdeutschland geschrieben hatte, aufmerksam. Umgekehrt waren es Bücher von Sartre, die mir in der schweren Zeit nach dem Krieg den Glauben an die Menschheit zurückgegeben hatten. Denn meine Jugend in der Résistance ließ mich nach einer Literatur suchen, die diese dunkle, gerade zurückliegende Zeit in einer angemessenen Sprache reflektierte. Es war dann das erste große philosophische Buch von Jean-Paul Sartre, das mich aufweckte und mir zeigte, dass es noch aufrechte Franzosen gab. Es trug den Titel »Das Sein und das Nichts«. Ich mochte damals noch nicht jeden Satz wirklich verstanden haben, gleichwohl aber bedeutete dieses Buch einen moralischen Neuanfang meines Vaterlandes, das so umfassend mit den Nazis kollaboriert hatte. Ein Buch von Sartre war für mich besonders wichtig, es erschien 1946 und hieß »Überlegungen zur Judenfrage«. Das war ein brillantes, wichtiges Buch, das ein komplexes Bild des Antisemiten zeichnete. Es erlaubte mir und vielen anderen, in Frankreich zu bleiben. Sie müssen sich vorstellen, dass die Luft nach dem Krieg und nach der sogenannten ›Endlösung‹ verpestet war – in Frankreich wie im Rest Europas. Sartres Buch gab uns, die wir überlebt hatten, Luft zum Atmen. Wir konnten nach diesem Buch wieder lächeln.

Gibt es eine spezifische Nachkriegserinnerung an Paris, die sich Ihnen ins Gedächtnis eingebrannt hat?

Ich habe die Trümmer von Berlin zu Ge-

sicht bekommen, als ich Ende der vierziger Jahre an der Berliner Freien Universität lehrte. Da fiel mir auf: Paris war wie ein Dampfer, der weitgehend unversehrt den Sturm des Krieges überstanden hatte. Paris ist niemals bombardiert worden. Paris blieb unberührt vom Krieg. Das ist schön, wenn Sie heute auf diese Stadt blicken, aber das war gewissermaßen der Dank der Deutschen dafür, dass weit mehr als zwei Drittel der Franzosen überzeugte Kollaborateure gewesen waren. Ich will damit sagen, dass es nicht leicht ist zu urteilen. Sartre jedoch fand in dieser schwierigen Situation die richtigen Worte. Sartre wurde von uns als größter und wichtigster Literat und Philosoph der Gegenwart angesehen. Weil er die Frage der Moral nach dem Krieg stellte. Sartre symbolisierte die Wiederkehr der Gedankenfreiheit und somit der Freiheit.

1971 veröffentlichten Sie mit »Pourquoi Israël« Ihren ersten Film, nachdem Sie zuvor zwölf Jahre für Les Temps Modernes geschrieben hatten. War das eine notwendige Ausweitung des journalistischen Spielraums? Dem Geschriebenen das Bild hinzuzufügen?

Ein interessanter Gedanke und sicher richtig. Ich muss aber weiter ausholen: Sartre hatte mit seinen »Überlegungen zur Judenfrage« ganz richtig angemerkt, dass der Jude erst durch den Blick des Antisemiten zum Juden wird. Ich habe das geglaubt, und in gewisser Hinsicht stimmt es ja auch. Nach meiner Rückkehr aus Deutschland reiste ich 1952 nach Israel. Ich wollte für Le Monde über Israel schreiben, stellte vor Ort aber fest, dass mir dies unmöglich war. Das Land war für mich ein echter Schock. Ich bin in Frankreich aufgewachsen, meine Eltern haben mich nichtjüdisch erzogen und mich auch nicht mit jüdischer Kultur konfrontiert – ich bin nicht religiös, ich kannte kein einziges Gebet, ich aß nicht koscher, und jiddisch habe ich auch nie gesprochen. Kurz: Ich stammte aus einer assimilierten Familie. Aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet, ist Assimilation ein Verbrechen. Assimilation bedeutet die Zerstörung gewachsener Traditionen und von Kultur.

Was genau hat Sie an Israel so schockiert?

In Israel stellte ich fest: Der Jude kann auch ohne den Antisemiten zu seiner jüdischen Identität finden. Das jüdische Volk besteht aus echten Menschen – aus Alten und Jugendlichen, mit einer wirklichen Kultur. Zu entdecken, dass es eine jüdische Welt gibt, hinterließ mich verstört.

Es hört sich an, als wäre es ein logischer Schritt, vom Schreiben zum Filmen zu gelangen. Als ob es etwas gäbe, das nur die Kamera einzufangen imstande wäre.

Ich verbrachte viel Zeit in Israel. Und je länger ich blieb, desto klarer wurde mir, dass ich nicht mit der gleichen Selbstverständlichkeit über Israel schreiben konnte wie beispielsweise zuvor über Ostdeutschland. Israel war für mich zu persönlich. Es berührte zu intime Gefühle. Die Existenz Israels und dieser jüdischen Welt stellte mich als Mensch zu sehr infrage. Mit dem Dampfer reiste ich über das Mittelmeer zurück nach Frankreich und geriet in einen vier Tage andauernden, apokalyptischen Sturm. Während dieser vier Tage fasste ich den Entschluss, dass der zum Scheitern verurteilte Versuch einer ›objektiven‹ Reportage über Israel, die am Ende doch auf meinen persönlichen Fragen basiert hätte, absolut obszön gewesen wäre. Jeder Versuch eines ›objektiven‹ Reports über dieses Land, das mir seit meinem Aufenthalt so unglaublich viel bedeutete, wäre aus meiner Hand obszön gewesen.

Warum ›obszön‹?

Obszön, weil oberflächlich. Weil die ›objektive‹ Autorenposition des berichtenden Reporters in meinem Falle eine bloße Behauptung gewesen wäre, möglicherweise sogar Eitelkeit. So kam ich zurück nach Paris mit dem gefassten Entschluss, keinen Artikel für Le Monde zu schreiben. Ich traf mich zum Abendessen mit Sartre und Simone de Beauvoir und teilte ihnen meine Gedanken mit. Sartre, der meine Skrupel sofort nachvollziehen konnte, empfahl mir, ein Buch über Israel zu schreiben. So auf alle Fälle hätte er es an meiner Stelle getan. Und auch ich dachte, dass dies die Lösung meines Problems wäre. In kurzer Zeit schrieb ich einhundert Seiten – allerdings hatte ich keinerlei Antworten auf die Fragen anzubieten, die sich mir so bohrend stellten. Vielleicht war ich einfach zu jung? So stand ich da mit der ungeschriebenen Reportage und einem abgebrochenen Buch.

Es dauerte dann fast ein weiteres Jahrzehnt, bis Sie den Schritt gingen und den Text durch das Bild ersetzten.

Ich musste vielleicht wirklich erst erwachsen werden. Den Film habe ich dann übrigens in fast keiner Zeit gedreht. Er fiel mir geradezu leicht, denn im Film durfte ich subjektiv sein. Die Kamera sorgte für eine ausgleichende Objektivität. Sie gab mir die Gesichter der Menschen, ihre Augen. »Pourquoi Israël« ist zu gleichen Teilen ein Film über mich wie über Israel. Der Film thematisiert die Frage, was der Staat Israel für einen Juden wie mich bedeutet. Ich zeige jüdische Normalität in einem jüdischen Staat. Was bedeutet das? Schließlich zeige ich eine Normalität, die doch eigentlich eine Abnormalität ist!

Darf man fragen, ob nicht möglicherweise gerade diese fehlende jüdische Identität es Ihnen erst ermöglicht hat, Filme wie »Pourquoi Israël« oder »Shoah« zu drehen?

Darf man. Und Sie haben vermutlich recht. Es ist eine Fügung meines Schicksals, dass ich gleichermaßen von innen heraus wie auch von außen hinein betrachten kann. Ich wurde zum Zeugen geboren. Insbesondere für »Shoah« benötigte ich eine große Distanz zum Thema. Nur die Distanz ermöglichte es mir, mit den Toten zu sprechen.

Sie meinen: im übertragenen Sinne? Schließlich sprechen Sie mit Überlebenden...

Natürlich. Aber es muss ganz klar sein, dass »Shoah« kein Film über die Überlebenden ist, sondern einer über den Tod, die Toten und die Radikalität des Todes – darüber, was passiert, wenn es absolut zu spät ist. Die jüdischen Protagonisten in »Shoah« erzählen daher auch nie ihre eigene Geschichte. Sie erzählen nie, wie ›sie‹ überlebt haben oder wie ›ihnen‹ die Flucht beispielsweise aus Treblinka, Auschwitz oder Sobibor geglückt ist. Nein, die jüdischen Protagonisten in »Shoah« sind die Sprecher der Toten. Ohne Ausnahme. Das ist auch der Grund, weshalb ich als Zeugen in meinem Film fast ausschließlich mit Überlebenden gesprochen habe, die den Sonderkommandos in den Vernichtungslagern zugeteilt gewesen waren, also Juden, die von den Deutschen etwa zur Beseitigung von Spuren der Vernichtung eingesetzt wurden. Das waren die Menschen, die Augenzeugen des letzten Kapitels des Zerstörungsprozesses gewesen waren – auf den Rampen, in den Gaskammern, in den Krematorien, beim Ausheben von Massengräbern. Sie sagen immer ›wir‹, sie sagen niemals ›ich‹. Eben weil diese Menschen die Vernichtungslager nicht ›bloß‹ überlebt hatten, sondern Zeugen der Vernichtung gewesen waren, war es auch nicht leicht, sie zum Sprechen vor einem Kamerateam zu überreden.

Nach der Logik des Nationalsozialismus hätte es keine jüdischen Zeugen der Vernichtung geben dürfen.

Alle Mitglieder der Sonderkommandos wurden turnusmäßig liquidiert. Dass einzelne von ihnen überlebt haben, ist ein nicht zu glaubendes Zusammentreffen von Glück, Mut und Wunder. Um mit diesen Menschen sprechen zu können, benötigte ich die größtmögliche Distanz.

In »Shoah« kommen viele polnische und tschechoslowakische Juden zu Wort – aber keine französischen.

Eine mir fremde Sprache war eine gute Basis für diese Distanz. Das war sehr wichtig. Das trifft übrigens auch auf die Deutschen zu, die Täter. Bevor ich »Shoah« gedreht habe, sprach ich ein wesentlich besseres Deutsch als danach. Ich habe gewissermaßen mutwillig während der dreizehn Jahre, in denen ich an »Shoah« arbeitete, mein Deutsch verlernt. Das war gut für den Film.

Im Sinne einer Methode?!

Um einen Nazi reden zu lassen, stottern Sie besser, so kann er Ihnen mit den gesuchten Worten aushelfen und Ihnen diese bei der Gelegenheit gleich auch noch ausführlich erklären. Wenn Sie so wollen, war dies eine Methode, die ich angewandt habe. Mit einem perfekten Deutsch hätte ich nie Aussagen jener Qualität von den Tätern bekommen, wie wir sie in »Shoah« zu sehen und zu hören bekommen.

Wenn Ihnen die Sprachbarriere geholfen hat, mit den Protagonisten Ihres Films zu sprechen, wie verhielt es sich dazu mit Ihrem Alter? Sie waren noch Jugendlicher, als die Nazis mit der Vernichtung der Juden in Chełmno begannen. Als Sie mit Überlebenden in den siebziger Jahren sprachen, waren diese manchmal nur unwesentlich älter als Sie selbst.

Ich bin ein Zeitgenosse der ›Ereignisse‹. Das Verbrechen fand statt, als ich in Frankreich in der Résistance kämpfte. Ich hätte genauso gut, wie viele meiner Altersgenossen, in einem der Vernichtungslager ermordet werden können. Möglicherweise wegen dieser Nähe fiel es mir auch während des gesamten Filmprozesses wahnsinnig schwer, das Geschehene zu benennen. Selbst das Wort ›Ereignis‹ mochte mir nicht über die Lippen gehen. Ich hatte bis zuletzt keinen Titel für meinen Film, geschweige denn ein Wort für das, was ich da tat. Ich begann daher von ›der Sache‹ zu sprechen, sobald es um die ›Ereignisse‹ bzw. meinen Film ging.

Wie kamen Sie schließlich auf den Begriff ›Shoah‹ – und was bedeutet er?

Im Hebräischen steht der Begriff ›Shoah‹ für eine schlimme Naturkatastrophe. Erdbeben oder Tsunamis werden als ›Shoah‹ bezeichnet. Zunächst einmal war es für mich ein Fremdwort – ein Wort, dessen Bedeutung ich als assimilierter Jude vorher nicht gekannt hatte. In diesem Sinne war die Betitelung des Films zugleich eine Nicht-Betitelung: Ich habe das Unaussprechbare mit einem Wort besetzt, dessen Bedeutung jedem Nichtjuden bis dahin unbekannt war. Andererseits existierte das Wort bereits seit Jahrtausenden. Sie müssen es sich vorstellen: Die ganzen zwölf Jahre, die ich an dem Film arbeitete, hatte ich keinen Titel, und dann fand ich in letzter Minute dieses Wort.

Was zeichnete das Wort aus – außer seiner übertragbaren Bedeutung?

Es ist kurz. Es ist dunkel. Es ist opak. Es ist andererseits robust wie ein Atom, es ist unzerstörbar. Ein Wort mit all diesen Qualitäten brauchte es, um das Unbenennbare zu benennen. Wir suchten nach einem Wort für etwas, das es in der Geschichte der Menschheit zuvor noch nie gegeben hatte, für das gar kein Wort existieren konnte! Denn Sie dürfen nie vergessen: Wenn Sie etwas benennen, schaffen Sie zugleich einen Schlüssel zum Verständnis des Benannten. Deshalb war es auch ein solch unverzeihlicher Fehler, dass die ›Sache‹ zuvor mit dem ebenso unerträglichen wie unheilvollen Begriff ›Holocaust‹ besetzt wurde. Denn ›Holocaust‹ bezeichnet im Hebräischen ›Opfergabe‹ – als ob die Juden für irgendetwas geopfert hätten werden müssen! Entscheidend war, dem Film einen Namen zu geben, den die Menschen erst lernen mussten, um ihn zu begreifen. Ich erinnere mich noch, dass ich vor der Premiere des Films in Paris vom Büro des französischen Präsidenten Mitterrand gefragt wurde, was der Begriff ›Shoah‹ bedeuten würde – das sei nicht Französisch, niemand würde es verstehen. Da antwortete ich: »Genauso ist es auch beabsichtigt.«

Warum haben Sie »Shoah« eigentlich gedreht?

Ich bin gebeten worden. Genauer gesagt baten mich einige Israeli, die »Pourquoi Israël« gesehen hatten und von diesem optimistischen Film begeistert gewesen waren. Offenbar konnten sie sich mich als den richtigen Regisseur für einen zu drehenden Film über das Unfilmbare, Unzeigbare und Undenkbare vorstellen. Diese israelischen Geldgeber bezeichneten »Pourquoi Israël« mir gegenüber auf alle Fälle als den besten Film, der je über ihr Land gedreht worden war. In ihren Augen hatte mich das für ihr Vorhaben qualifiziert. Sie boten mir Hilfe an, den Film zu finanzieren. Sie sagten, sie würden mir helfen, aber ich hatte keinen blassen Schimmer, wie ich diesen Film angehen sollte. Ich überlegte ein bisschen und sagte schließlich: »Ich will es versuchen.« Nachdem ich drei Jahre in Archiven verbracht hatte, nachdem ich auf eine Vielzahl unüberwindlich erscheinender Hürden gestoßen war, müsste Ihre Frage eigentlich lauten: »Warum haben Sie die Arbeit an ›Shoah‹ nicht nach drei Jahren einfach abgebrochen?« Weil ich stur bin. Am Ende habe ich zwölf Jahre an diesem Film gearbeitet. Aber was bedeuten zwölf Jahre? Die Zahl ist bedeutungslos. Es handelt sich bei ihr um eine Abstraktion, nichts weiter. Sechs Millionen Paar Schuhe sind auch so eine Abstraktion. Aber wenn man zurückblickt und feststellt, dass man bereits seit zwei Jahren, bereits seit drei Jahren, seit fünf Jahren, seit zehn Jahren an etwas arbeitet – dann will man es auch zu Ende bringen.

Sie sagen es: Die Zahlen sind abstrakt. Zwölf Jahre arbeiteten Sie an einem Film, der zum Schluss eine Länge von neuneinhalb Stunden besitzen sollte. Gar nicht abstrakt ist, dass die Zeit wie im Fluge vergeht, wenn man »Shoah« ansieht. Ihnen ist, wenn man das so filmisch ausdrücken darf, offenbar eine perfekte Dramaturgie gelungen!

Sie sprechen an, worauf ich am stolzesten bin. Mit »Shoah« habe ich die Zeit besiegt. In mehrerlei Hinsicht. Auf der narrativen Ebene insofern, als dass Gegenwart und Vergangenheit elliptisch verschwimmen; auf der dramaturgischen Ebene gelang es mir, aus über dreihundert Stunden Filmmaterial neuneinhalb Stunden herauszukristallisieren, die für den Zuschauer zu bewältigen sind. Und auf der produktionstechnischen Ebene gelang es mir weiterzumachen, obwohl nach ein paar Jahren das Geld aufgebraucht war und ich neue Geldquellen akquirieren musste – zum Schluss half übrigens François Mitterrand persönlich. An »Shoah« arbeiten zu können bedeutete, dass ich auf keine Gesetze und auf keine Regeln mehr achten konnte als auf meine eigenen. Sie müssen sich den Druck vorstellen, der entsteht, wenn Finanziers im Laufe der Zeit das Geld ausgeht, weil der Film nicht fertig wird. Das ist keine schöne Situation für einen Filmproduzenten. Das Vertrauen, das da auf die Probe gestellt wird, ist gigantisch, der Druck immens.

Aber wie entscheidet man sich als Regisseur für neuneinhalb Stunden Filmlänge – und nicht sieben oder sechzehn? Immerhin gibt es in der Filmgeschichte keinen Film, der Ihrem Timing Pate gestanden hätte...

Sechzehn Stunden wären zu viel gewesen. Neun Stunden fühlten sich richtig an. In der Laufzeit von »Shoah« habe ich sagen können, was ich zu sagen hatte. Die Quintessenz der Geschichte war erzählt. Und ich bin der festen Überzeugung, dass »Shoah« jeden Zuschauer verändert. Man wird gewissermaßen von »Shoah« markiert.

Wie stehen Sie dann der kürzlich erfolgten DVD-Veröffentlichung von »Shoah« gegenüber? Die DVD ist ein so ambivalentes Medium und hat schon jetzt unsere Sehgewohnheiten verändert. Sie lädt den Zuschauer geradezu ein, immer wieder die Pausetaste zu drücken, einen Film zu unterbrechen, am nächsten Tag weiterzuschauen. Wie geht das zusammen mit einem Film, der zu seinem Kinostart in einer Kultur gezeigt wurde, in der man gemeinsam das Kino besuchte – und anschließend in der nächsten Kneipe den gerade gesehenen Film diskutierte?

In Deutschland wurde »Shoah« das erste Mal 1986 in zwei Kinos auf der Berlinale gezeigt. Nach jeder Vorführung haben wir ausnahmslos die daran anschließende Nacht durchdiskutiert. Das war sehr interessant für alle Beteiligten – schließlich war der Film ein großer Schock für die Deutschen. Das Kino aber war der richtige Ort, und auch der Umstand, dass man zwei Mal viereinhalb Stunden den Kinosessel nicht verlassen durfte, um nichts zu verpassen, trug zu der kathartischen Erfahrung bei. Aber machen wir uns

nichts vor: Nach 1986 ist der Film nur noch selten, und wenn, dann zumeist auf Festivals oder in Großstädten wie London, Paris oder Berlin gezeigt worden. Das lag in Deutschland auch daran, dass der WDR den Film 1986 im Fernsehen gezeigt hat. In Bayern wurde der Film an einem Sonntagmorgen gezeigt – in einem katholischen Land, in dem die Menschen sonntagmorgens in die Kirche gehen...! Heute denke ich, dass es gut ist, wenn man »Shoah« überhaupt sehen kann, und sei es auf DVD. Ich wage zu behaupten, dass der Film stärker ist als das Medium, auf dem er gespeichert wurde! Vor zwei Jahren wurde »Shoah« in voller Länge im dritten Programm des französischen Fernsehens gezeigt. Der Film begann um neun Uhr abends, wurde um Mitternacht von den Nachrichten unterbrochen und hörte morgens kurz vor sieben gegen Sonnenaufgang auf. Um neun Uhr abends hatten vier Millionen Zuschauer ihren Fernseher eingeschaltet – und am nächsten Morgen waren immerhin noch 250.000 Menschen dabei. Eine viertel Million Menschen hatte also den Film in seiner gesamten Länge gesehen. Ich nahm in der Folge Telefonanrufe entgegen und bekam etliche E-Mails. Fast alle, die sich meldeten, erwähnten, wie beeindruckend es gewesen sei, nach diesem Film die Sonne aufgehen zu sehen. Viele sprachen von einem nachhaltigen Erlebnis in ihrem Leben. Ich will damit sagen, dass man sich »Shoah« sehr wohl alleine anschauen kann.

In Ihrem Aufsatz »Hier ist kein Warum« schrieben Sie: »Meine eiserne Regel in all den Jahren, in denen ich an ›Shoah‹ arbeitete, lautete: Ich verstehe nicht.« Das klingt wie die Definition einer Autorenposition: Der Regisseur in der Rolle des Unwissenden...

Der Aufsatz behandelt die Frage, weshalb man in Verbindung mit der Ermordung der europäischen Juden nicht nach dem ›Warum?‹ fragen darf. »Warum wurden die Juden umgebracht?« ist einfach eine sehr obszöne Frage, gestattet sie dem Antwortenden doch, die große Arbeitslosigkeit in Deutschland anzuführen, jahrhundertealte Traditionen des Antisemitismus, Adolf Hitler oder den angeblichen Unterschied zwischen dem deutschen Denken und dem jüdischen Denken. Jede dieser Antworten aber ist eine Schande, da sie zu kurz greift und eine Art ›Zwangsläufigkeit‹ in den Raum stellt. All diese Erklärungen, ob für sich alleine genommen oder als Summe, werden niemals imstande sein, eine akzeptable Erklärung zu liefern, warum eineinhalb Millionen Kinder getötet wurden. Zwischen dem Versuch einer Antwort und der Tötung der Menschen liegt ein unüberbrückbarer Abgrund. Ich nenne so etwas eine Diskontinuität in der Geschichte der Menschheit, einen eklatanten Bruch im langen, steten Fluss der Geschichte.

Wenn Sie also nicht nach dem ›Warum‹ fragen, sondern sich selbst in die Position des Nicht-Verstehenden setzen – kann man dann von einer Methode sprechen, die Sie anwandten, um »Shoah« überhaupt drehen zu können?

Durchaus. Ich möchte meine Position als Regisseur mit der eines Pferdes vergleichen, das mit Scheuklappen den Weg entlangläuft. Man kann nur nach vorne blicken und verzettelt sich nicht. Wir sprechen also nicht von einer Blindheit oder Unwissenheit, sondern im Gegenteil von Sehen und einer Art von Unabgelenktheit. Deshalb behandele ich in »Shoah« ja auch nicht die akademisch-frivole Frage nach dem ›Warum‹, sondern die ehrliche Frage des ›Wie geschah es?‹. Das war für mich eine ethische Position. Und ja: Es war auch eine Methode. Mich immer wieder aufs Neue unwissend zu stellen, erlaubte es mir, zielgerichtet zu arbeiten.

Die Autorenposition zu definieren war für Sie essentiell, um mit »Shoah« beginnen zu können?

Absolut essentiell. Ich stellte mir selbst die Frage: Was will ich erfahren? Ich will erfahren, wie ›es‹ geschah. Ohne diese Klärung zu Beginn wäre mein Film in Beliebigkeit versunken. Die aber darf es in diesem Thema nicht geben.

Warum war es für Sie so immens wichtig, auf jede Art von Archivmaterial zu verzichten, auf Originalaufnahmen aus den Vernichtungslagern?

Bilder zerstören die Imagination. Die Herkulesaufgabe, vor der ich bei der Rekonstruktion des ›Wie geschah es?‹ stand, war, dass ich Erinnerung rekonstruieren musste. Dabei stellte sich die Frage: Was überhaupt ist Erinnerung? An bloßer ›Erinnerung‹, das stellte ich bald fest, war ich gar nicht interessiert. Ich wollte, dass die Protagonisten sich erinnern, indem sie die Erinnerung ein zweites Mal durchleben.

Sie sagten über »Shoah« einmal: »Zu behaupten, man könne das absolute Grauen in Bildern nachstellen, ist Grabesschändung«.

Ganz genau. Das wäre das Gegenteil von Erinnerung. Die Bilder durften nicht das Verbrechen an sich zeigen, sondern sie mussten jene zeigen, die ›es‹ gesehen haben. Nicht nur Menschen übrigens, sondern auch Landschaften.

Landschaften von einer bizarren Schönheit! Ihre Bilder erinnern an romantische Naturdarstellungen, immer wieder kommt einem Caspar David Friedrich in den Sinn...

Es gibt einige kinematografisch sehr schöne Bilder in »Shoah«. Es gibt Momente schönster Naturkontemplation. Mein Lieblingsbild ist die lange Einstellung, in welcher eine alte Dampflokomotive einen langen Güterzug zieht und über eine steinerne Flussbrücke fährt, wobei sich Brücke und Zug im Wasser spiegeln. Das ist schönstes Kino! Überhaupt die Dampflokomotiven: Wenn man

sie von vorne betrachtet, sehen sie aus wie Gesichter.

Weshalb zeigen Sie die Schönheit dieser östlichen Weiten?

Ich war selbst gebannt von diesen schönen Wäldern und Wiesen. Hinzukommt: Ich liebe die Natur. Immer schon! Es gibt keinen schöneren Ort auf dieser Erde, wenn Sie so wollen, als den Wald von Sobibor... Ein Wald von immensen Ausmaßen – ein sehr schöner Wald, ein sehr beeindruckender Wald. Ich musste diese Orte zeigen. Ich musste die Topografie zeigen. Immer wieder und immer wieder zwang ich meinen Kameramann, die Grabsteine von Treblinka zu filmen. Ich fuhr sogar eigens ein zweites Mal nach Polen, um weitere Landschaftsaufnahmen zu bekommen. Sie müssen es auch mal so sehen: Es gibt ja auch sonst nichts, was Sie filmen könnten, außer dieser wilden, schönen Natur! Wenn Sie an der Lichtung stehen würden, auf der einst das Lager von Treblinka stand – Sie würden nie erraten, wo Sie sich gerade befinden, denn es ist nichts mehr da, außer einer Wiese und einem Wald. Bevor ich das erste Mal nach Polen reiste, fragte ich mich: »Aber was soll ich dort? Warum soll ich das ›Nichts‹ filmen?«

Aber ist das ›Nichts‹ nicht verwandt mit dem ›Unaussprechlichen‹ und dem ›Undenkbaren‹...?

Absolut. Aber darauf müssen Sie ja erst einmal kommen! Vier Jahre lang bin ich durch die gesamte Welt gereist, nach Israel, nach Amerika, nach Deutschland, überall hin – aber Polen erschien mir als der letzte Ort, an den ich reisen wollte.

Wie war es, als Sie schließlich an die Orte des Verbrechens reisten?

Ich reiste an und fühlte mich wie eine scharfe Bombe. Ich war geladen mit Wissen und Information. Von Warschau reiste ich ins ganz nahe gelegene Treblinka. Ich mietete mir einen Wagen und fuhr in Richtung des genauen Orts, und ich muss zugeben, dass ich nicht sonderlich beeindruckt war. Ich stieß auf kleinste Dörfer, Ansammlungen von alten Bauernhöfen und Häusern, die in nächster Nähe des Lagers gebaut waren. In diesen Dörfern lebten Bauern aller Generationen, Junge, Alte, Frauen, Männer. Und schließlich, ich war kreuz und quer gefahren, immer in der Nähe des Lagers geblieben, stieß ich auf das Dorf Treblinka. In das Dorf hineinzufahren, war ein riesiger Schock.

Warum war das Dorf ein so großer Schock für Sie?

Ich hatte schlichtweg verdrängt, dass es eine gleichnamige Ortschaft geben musste. Dass es ein Dorf namens Treblinka mit Bewohnern und einem Alltag geben musste. Wissen Sie: Treblinka war für mich eine Legende, kein realer Ort! Und dann fuhr ich zum Bahnhof von Treblinka, auf dessen Gelände alte Dampfeisenbahnen mit Vieh- und Güterwaggons abgestellt waren. Das waren aber keine Museumseisenbahnen oder Mahnmale des hier geschehenen Unheils – es handelte sich um reguläre, in Gebrauch befindliche Eisenbahnen. Schließlich sah ich das Jahrzehnte alte Schild an der Bahnstation: »TREBLINKA«. Das war der zweite große Schock innerhalb weniger Stunden.

Was genau fand in Ihnen statt?

Mir wurde in diesem Moment bewusst, dass ich den Zünder für meine Bombe entdeckt hatte. Zwei Energielinien kreuzten sich: die Legende und die Topografie. Ich wusste, wie ich meinen Film zu drehen hatte. Ich halluzinierte regelrecht. Ich blieb in der Gegend und begann mit Leuten zu sprechen. So stieß ich in einem Dorf in der Nachbarschaft auf einen Lokomotivführer, der damals Züge nach Treblinka gefahren hatte. Dieser Mann hatte ein solches Bedürfnis zu sprechen! Ich war der Erste, der nach über zwei Jahrzehnten an den Ort des Geschehens zurückgekehrt war und mit ihm redete – bei unserem ersten Treffen gleich bis fünf Uhr morgens. Ich mochte ihn auf Anhieb. Er litt unter einer offenen Wunde, die nicht verheilen wollte. Mich erinnern gewisse Szenen in »Shoah« daher übrigens auch in ihrer mythischen Aufladung an Westernfilme. Und tatsächlich sahen die Städte in Polen vielfach aus wie Westernstädte – Sie sehen Pferdegespanne, alte Frauen, die stumm durch Fenster auf die Straße schauen, Männer mit Hüten auf der staubigen Straße... Das war im Winter 1978. Im Sommer 1979 begann ich mit den Dreharbeiten.

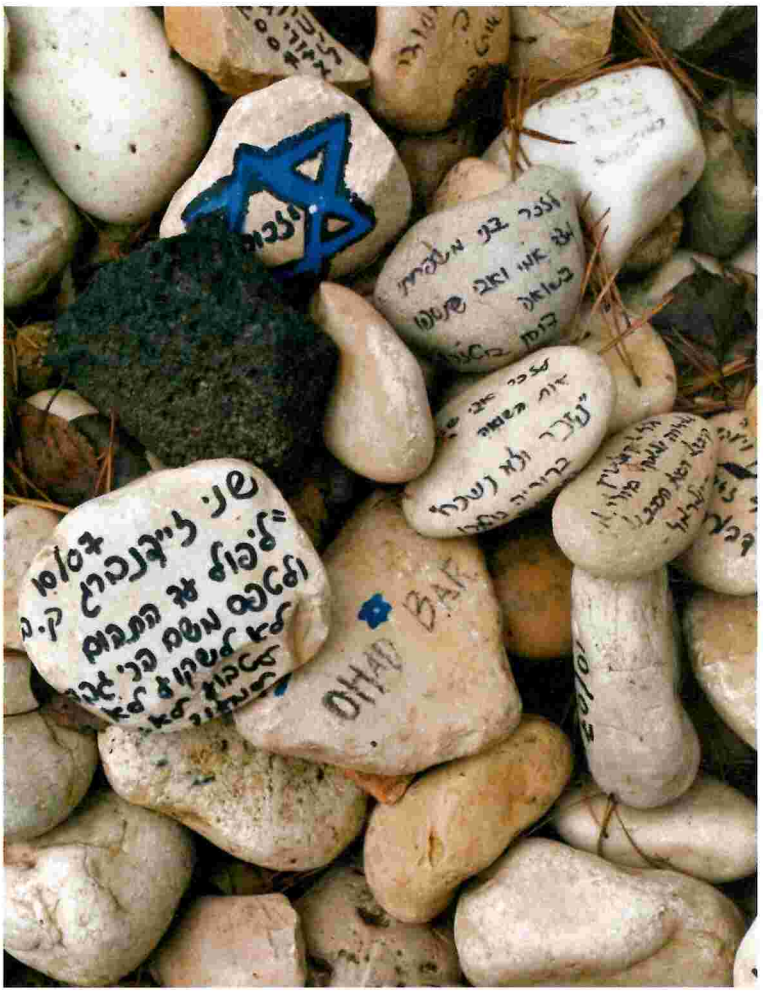
Sie lieben die Natur, aber sie mussten viele Wiesen, die den Tod in sich tragen, betreten.

Ich hätte nicht ein Lager stellvertretend für alle nehmen können. Ich empfand es als meine Pflicht, die Frage nach dem ›Wie?‹ aus mehreren Perspektiven zu erzählen. Es gibt zum Beispiel eine Szene in Sobibor, wo ich einen Polen ausfindig gemacht hatte, der 1942 an der Bahnstation arbeitete. In Sobibor war der Bahnhof ein Teil des Lagers – und nicht wie in anderen Lagern ›bloß‹ in der Nähe gelegen. Da der Zaun abgerissen worden war, konnte man mit einem kleinen Schritt die Grenze zum Lager überschreiten – und wieder zurück; der Alte konnte mir genau zeigen, an welcher Stelle der Zaun gestanden hatte. Mir war diese topografische Präzision sehr, sehr wichtig. Es war mir auch sehr wichtig zu erfahren, dass die Gleise seit 1942 nicht ausgetauscht worden waren. Abstrakt gesagt, war der Bahnhof von Sobibor gegenüber dem unsichtbaren Lager Ausdruck der Anwesenheit einer Abwesenheit. Hätte an dieser Stelle ein neues Einkaufszentrum gestanden, wäre es nicht gut für mich und den Film gewesen. Ich fragte den Mann auf der leeren Wiese: »Wie war es, als der erste Transport 1942 ankam?« Er antwortete: »Es

gab ein schreckliches Geschrei, die ganze Zeit über, als die Menschen den Zug verließen. Aber nach etwa einer Viertelstunde legte sich eine perfekte Stille über den Ort.« Auch er hatte so etwas vorher noch nicht erlebt. Natürlich nicht. Kein Mensch hat je zuvor eine solche Stille gehört.

Die Landschaften und die Gesichter der Protagonisten haben Sie so geschnitten, dass das Verbrechen zu einer Erzählung wird.

Ist Ihnen aufgefallen, dass niemals zwei Menschen aufeinandertreffen? Jeder erzählt alleine. Es wäre ja auch gar nicht anders umsetzbar gewesen. Sie hätten ja nicht den SS-Unterscharführer Franz Suchomel und den Herrenfriseur Abraham Bomba einander begegnen lassen können, so wie sich beispielsweise Veteranen von Schlachten des Zweiten Weltkriegs nach Jahrzehnten die Hand reichen können, obwohl sie während des Krieges gegeneinander gekämpft hatten. In den Vernichtungslagern gibt es keine Veteranen – dabei waren Suchomel und Bomba beide zur gleichen Zeit in Treblinka und sind sich bestimmt begegnet. Alleine der Gedanke ist schon fast obszön. Nein, die Protagonisten mussten alleine sprechen. Dass niemand mit jemand anderem konfrontiert wird, war ein eisernes Gesetz.



Wie war es für Sie, den Tätern gegenüberzutreten?

Suchomel zu treffen, war eine langwierige Angelegenheit. Ich suchte ihn zunächst gemeinsam mit meiner deutschen Assistentin auf. Er lebte in Bayern in der Nähe der Grenze zu Österreich. Viele an der ›Aktion Reinhard‹ beteiligte SS-Männer wurden damals übrigens aus Grenzgebieten rekrutiert, viele kamen aus dem Sudetenland.

Aber wie gelang es Ihnen, so einen wie Suchomel zum Reden zu bringen? Sie waren kein SS-Veteran, keiner, mit dem er von sich aus hätte vertraulich werden können...

Ich sagte ihm: »Ich brauche Ihre Hilfe!« Er fragte nicht, wer wir waren, er verstand sofort. Ich sagte: »Wie sollen wir die Geschichte unseren Kindern erzählen? Wir wissen nicht, was wir ihnen sagen sollen. Warum ist ›es‹ passiert? Warum ließen sich die Juden wie Vieh zur Schlachtbank führen?«

Sie brachen die eiserne Regel, nicht nach dem ›Warum‹ zu fragen...?

Genau. Ich traf ihn mehrfach, versuchte ihn zu überzeugen, zu überreden, appellierte an seinen Mut, ein solches Gespräch auf Film aufzeichnen zu lassen. Keine Chance. Einmal saßen wir bis drei Uhr nachts zusammen, da sagte er mir zu. Doch kurze Zeit später erreichte mich ein Telegramm von Suchomel, in welchem er von seiner Zusage zurücktrat. Sein Schwiegersohn habe gedroht, sich von seiner Tochter scheiden zu lassen, falls er sich von mir filmen lasse. Mit dem nächsten Flugzeug flog ich nach München, mietete mir ein Auto und erreichte sein Haus gegen 23 Uhr abends. Suchomel öffnete die Tür, aber sein Schwiegersohn hatte mich kommen hören und beschimpfte mich, fast hätten wir uns geprügelt. Da nahm mich Suchomel beiseite und sagte zu mir: »Er kann es nicht verstehen.« Eine surreale Situation: Der alte Nazi sagte zu mir, dem Juden, dass sein Schwiegersohn ›es‹ nicht verstehen könne. Erstaunlich!

Wie haben Sie den Täter schließlich überreden können, sich vor einen wandgroßen Lageplan des Vernichtungslagers von Treblinka zu setzen und Ihnen bis ins letzte Detail den Tötungsprozess zu erklären?

Hatte ich erwähnt, dass ich ihm Geld angeboten hatte, viel Geld?

Nein.

Sie müssen wissen: Diese Menschen lieben Geld. Vor allem jüdisches Geld. Seine Frau gab den Ausschlag. Außerdem vereinbarten wir, dass nicht gefilmt würde.

Sie haben dann aber doch gefilmt – mit versteckter Kamera. Es gibt sogar eine Szene, in der Sie Suchomel vor laufender Kamera zusichern, dass seine Identität nicht preisgegeben wird...

Ich hatte eine damals technisch revolutionäre, zylinderförmige CCTV-Kamera, die ich unauffällig aus meiner Tasche herausragen lassen konnte. Vor dem Haus parkte mein Team in einem Übertragungswagen, bediente ferngesteuert die Kamera und empfing die Bilder – wenngleich in verrauschter Qualität. Ich wiederum hatte mit meinem Zeugen Suchomel vereinbart, dass ich immerhin eine professionelle Tonaufnahme des Gesprächs machen dürfe.

Sie haben ihn angelogen.

Und ich gebe es im Film zu, dass ich ihn angelogen habe. Die Nazis haben die Juden systematisch angelogen. Ich zeige meine Lüge mit Stolz – der ganzen Welt. Denn was ist ein Geständnis wert ohne die Unterschrift des Geständigen? Ich habe nicht verschwiegen, dass ich Suchomel angelogen habe. Unser Gespräch begann also, dauerte an, und schließlich sang er für mich freiwillig das »Treblinkalied«, das die den Sonderkommandos zugeteilten Juden stets zu singen hatten. Mit jeder Strophe, die er sang, wurde er selbstbewusster.

Es handelt sich um einen unfassbaren Moment in Ihrem Film, als der SS-Mann, offensichtlich tief ergriffen, das Lied mit den Worten beendet: »Dieses Lied kennt heute kein Jude mehr. Sie haben ein echtes Original gehört!«

Schauen Sie genau hin, während Suchomel singt, das ist ein wichtiger Moment in dem Film: Seine Augen werden hart, sie werden wie Stein. Er durchlebt Momente in Treblinka. Anschließend gab ich ihm das Geld, und er war sehr glücklich.

Sie sprechen von ihm mit einer gewissen Zuneigung?

Er war nicht der Schlimmste! Am schlimmsten war der Bürokrat der Deutschen Reichsbahn, Walter Stier, ein Schreibtischtäter. Ein ganz unangenehmer Mann.

Walter Stier pflegte als Leiter des Referats »Sonderzüge« der Generaldirektion der Ostbahn die Sonderfahrpläne für die Menschentransporte in die regulären Fahrpläne der Bahnen im von Deutschland besetzten Europa ein und verwaltete die Kosten der Deportationen.

Das war ein furchtbarer Mann. Sein ganzes Leben war eine einzige Lüge.

Sie scheinen besessen zu sein von Zügen und Lokomotiven. Jede Aussage Ihrer Protagonisten wird in »Shoah« irgendwann gegen Bilder ratternder, von Dampflokomotiven gezogener Güterzüge geschnitten.

Diese Züge sahen 1942 genauso aus wie jene, die ich 1979 in Polen vorfand, und die Menschentransporte fuhren damals auf regulären Bahnstrecken, durch Städte, durch Bahnhöfe, über Brücken und über Bahnübergänge. Im Sommer, im Winter, im Frühling, im Herbst, morgens, abends, nachts. Die Menschen müssen es mitbekommen haben, was diese Züge für eine Fracht transportierten! Beispielsweise führte genau eine einzige einspurige Trasse zum Lager von Sobibor. Wie erreicht aber ein Zug, der in Thessaloniki beladen wurde, ein solches Ziel im tiefsten Polen? Wie fährt ein solcher Zug durch das große Tor von Auschwitz? Das wollte ich dem Zuschauer veranschaulichen. Denn wir sprechen hier ja über den Ort ohne Rückkehr! Wer das Tor von Auschwitz als Jude passiert hatte, für den war es zu Ende. Auschwitz war im wahrsten Sinne des Wortes die ›Terminal Station‹, die ›Endstation‹. Es ist auch kein Zufall, dass der Film mit den Bildern eines über die Gleise ratternden Zuges endet. Das ist ein elliptisches Ende für einen Film, der sich weigert, die Vergangenheit als vollendete Vergangenheit anzusehen.

Sie haben die Regel, die Zeugen nicht aufeinandertreffen zu lassen, einmal gebrochen, als Sie Simon Srebnik, Mitglied des Sonderkommandos von Chełmno, 35 Jahre später in einer gespenstischen Szene mit den Bewohnern des Dorfes Chełmno konfrontieren...

Aber auch diese Begegnung ist kein direktes Aufeinandertreffen von Täter und Opfer. Interessant, dass Sie ›gespenstisch‹ sagen. Srebnik war für mich ein Geist, kein lebendiger Mensch, als er 1979 auf die Bauern von Chełmno traf. Die Szene findet vor dem Portal der katholischen Kirche des Dorfes statt, in der die Juden damals eingepfercht und von wo aus sie in den todbringenden Laster getrieben wurden. 400.000 Juden wurden auf diese Weise im Laufe der Jahre auf dem Weg von der Kirche zum Massengrab vergast. Und das ganze Dorf hat es gesehen. Das Besondere an dieser Szene ist, dass sie kurz von einer katholischen Prozession unterbrochen wird. Vorher sprechen die versammelten Polen ein wenig mit Srebnik. Nach der Prozession haben sie ihn komplett vergessen, obwohl er nach wie vor in ihrer Mitte steht. Die alten antisemitischen Vorurteile brechen ungebremst hervor. In dieser Szene steht der wahre Jesus Christus zwischen den polnischen Bauern, und sie sehen ihn nicht.

Es ist, als ob er ein zweites Mal getötet wird, dieses Mal durch Worte.

Absolut. Für mich ist dieser Moment dennoch eine der schönsten Szenen des Films. Sie müssen bedenken: Srebnik war selbst Pole. Er verstand jedes Wort der um ihn versammelten Bauern. Der einzige Grund, warum er die Szene nicht verließ, war seine Höflichkeit mir gegenüber. Er hatte mir versprochen, diese Szene durchzustehen. Er blieb stehen und ließ alles über sich ergehen. Einmal kam er nach einer anderen Szene zu mir und flüsterte mir ins Ohr: »Die haben alle gelogen. Jeder Einzelne von ihnen hat gelogen.« Da sagte ich: »Deshalb filme ich sie. Man sieht es in ihren Gesichtern.«

Eine große Qualität von »Shoah« ist, dass wir die Gesichter der Menschen zu sehen bekommen. Bei den Tätern sehen wir geradezu, wenn sie lügen oder sich selbst entlarven. In einem Film brauchen Sie nur die Kamera draufzuhalten, während Sie als Autor eines Buches oder einer Reportage in einem solchen Moment hätten spekulieren müssen...

»Shoah« hätte niemals als Buch funktioniert. Sie müssen bedenken, dass es mir bei meinem Film ja auch in keiner Weise darum ging, dem Zuschauer ›neue‹ Erkenntnisse oder Informationen zu vermitteln. Das ist die Aufgabe der Historiker. Und trotzdem haben auch die Historiker von »Shoah« einiges Neues erfahren, was sie zuvor noch nicht wussten. Sie wussten beispielsweise nicht, dass die nackten Frauen vor ihrer Vergasung noch die Haare von Friseuren wie Bomba abgeschnitten bekamen. Ich habe von einigen Historikern gehört, die von der Stärke der Stimmen meiner jüdischen Protagonisten eingeschüchtert wurden. Das mag daran liegen, dass »Shoah« eine absolute Einheit von Bild und Wort darstellt. Das gesprochene Wort steht in Einklang mit der Stimme des Zeugen und dem Gesicht des Sprechenden. Solche Bilder können Statistiken ins Wanken bringen. Es gab Historiker, die mich nach »Shoah« zu hassen begannen. Es gibt auch Überlebende, die sich gewünscht hätten, der Film wäre nie gezeigt worden!

Warum dies?

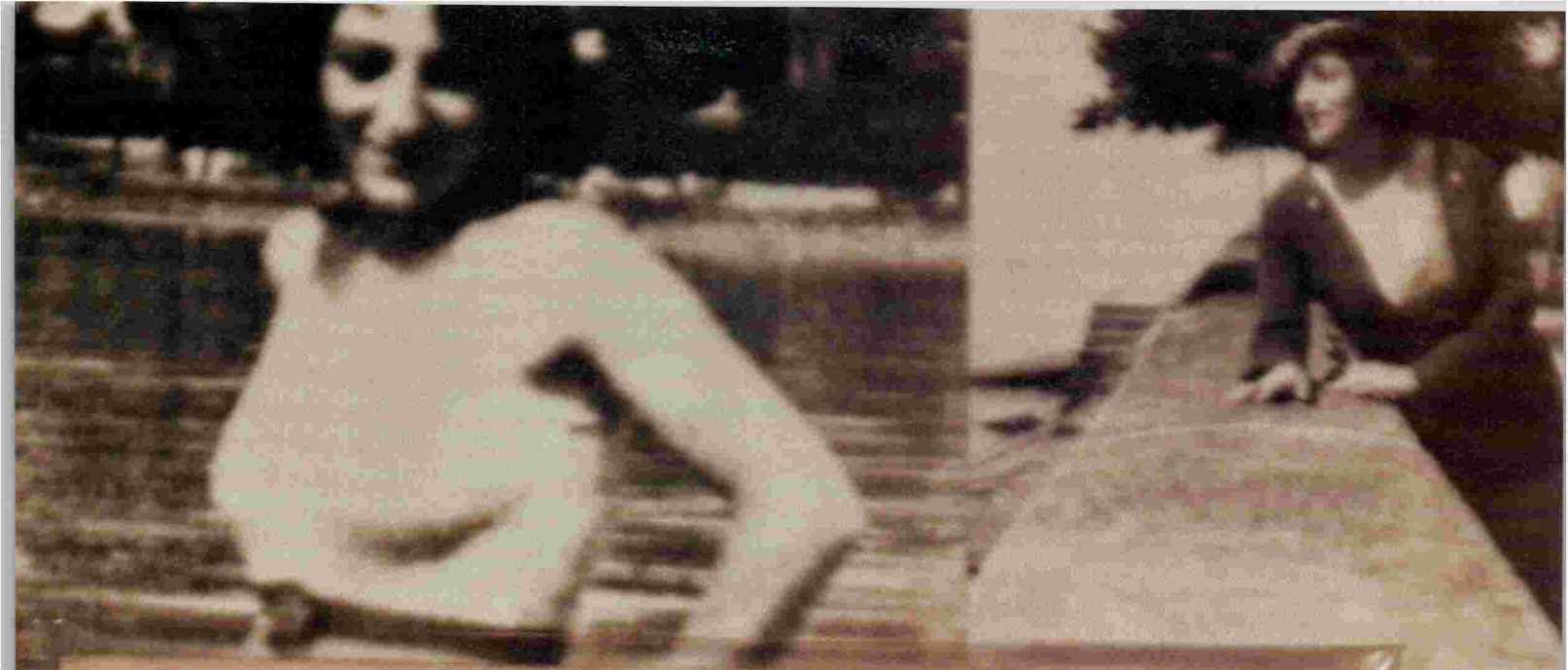
Weil sie, die Überlebenden, in »Shoah« keine Rolle spielen. Alle Mitglieder dieser Sonderkommandos gehören einer seltsamen Spezies von Mensch an. Dies sind keine gewöhnlichen Deportierten. In meinem Film kommt Rudolf Vrba zu Wort, dem im April 1944 erfolgreich die Flucht aus Auschwitz-Birkenau gelang. Sie schauen ihm in die Augen und es durchfährt Sie: Dies ist kein normaler Mensch. Dies ist ein außergewöhnlicher, ein besonderer Mensch. Er starb letztes Jahr. Ich weiß, es klingt absurd, aber ein Mann wie Vrba hätte nie sterben dürfen.

Können Sie noch an das Schicksal oder gar die Vorsehung glauben?

Ich denke nicht in Kategorien wie Schicksal oder Vorsehung. Es gab ja schließlich Menschen, die sich erfolgreich gegen ihr ›Schicksal‹ aufgelehnt haben. Es gab ja Revolten und Aufstände in Treblinka, in Sobibor und im Warschauer Ghetto. Schließlich: Was hat es mit Schicksal zu tun, wenn man mit Gewaltanwendung und systematischem Lügen versucht, Sie zum Betreten eines Zuges zu zwingen? Ich möchte es daher ganz klar sagen: Anders als so viele andere, die fasziniert sind vom industriellen Prozess des Tötens, bin ich es nicht. Eine Gaskammer zu bauen, ist nicht sehr schwer. Ich brauche nur die Fenster in meiner Küche abzudichten und habe selber eine in meiner Wohnung. Die große Erfindung der Nazis war es, die Juden an allen Ecken Europas einzusammeln und sie systematisch zum Ort ihrer Vernichtung zu transportieren. Und dies gelang den Nazis, weil sie ihre auserkorenen Opfer zu jeder Phase des Zerstörungsprozesses systematisch angelogen haben. Es wurde bis zum letzten Moment gelogen, noch in der Gaskammer hieß es: »Jetzt wird geduscht.«

Es fällt schwer, sich eine Aufgabe vorzustellen, die mehr Schmerzen verursachen könnte als der Versuch, als Jude die systematische Ermordung der europäischen Juden während des Zweiten Weltkriegs zunächst zu recherchieren und anschließend zu einem Kunstwerk zu verdichten.

In gewisser Weise betrachte ich »Shoah« als ein Werk in der Tradition Sartres. Der Film ist im wahrsten Sinne des Wortes erschöpfend – wie viele Werke Sartres auch. Er ist total. Dann wiederum ist »Shoah« ganz anders als die Arbeiten Sartres. Es ist so traurig, dass er »Shoah« nie hat sehen können. Als ich mit der Arbeit begann, war er längst erblindet. Als ich »Shoah« beendet hatte, war er bereits tot. Es ist gewissermaßen die Tragik meines Lebens, dass Sartre meinen Film nicht mehr sehen konnte.



N° 2344

TIMBRE FISCAL 13 FRANCS

# CARTE D'IDENTITÉ

NOM Lanzmann

Prénoms Armand

Profession Decorateur

Né le 14 Juillet 1900

à Paris

Département Seine

Nationalité Française

Domicile Route de Beaumont

Brioude . Hte Loire

JUIF

## SIGNALEMENT

Taille 1,71

Cheveux Chatains

~~Moustache~~

Yeux Bleus

Signes particuliers N

Nez { Dos droit / Dimensions m

Forme au visage ovale

Teint clair

Empreinte digitale

Le Titulaire,

Les Témoins :

# KUNSTSPRACHE – TEIL 5

**INTERVIEW NIELS FREVERT:** MAX DAX **INTERVIEW BERNADETTE LA HENGST:** MAX DAX UND CORINNA KOCH
**FOTOS:** OLIVER SCHULTZ-BERNDT

# NIELS FREVERT

***In der Spex-Reihe »Kunstsprache« befragen wir deutschsprachige Songtexter zu ihrer Arbeit am Wortwerk. Für diese Folge trafen wir Bernadette La Hengst und Niels Frevert, die beide in diesen Tagen neue Platten veröffentlichen. Der erste Beitrag widmet sich dem einstigen Sänger von Nationalgalerie. Auf seinem dritten Soloalbum »Du kannst mich an der Ecke rauslassen« definiert Niels Frevert ein deutschsprachiges Songwriting in der Erzähllinie berühmter amerikanischer Einzelgänger wie Mark Eitzel (American Music Club) und Paul Westerberg (The Replacements).***

Schreiben ist für mich bis heute eine mühevolle Arbeit. Ich wiederhole. Ich schreibe ein und denselben Text immer wieder neu auf. Ich singe auch für mich selbst immer und immer wieder meine Texte, bis sie irgendwann sitzen. Ich mag lange Wörter wie »Einwegfeuerzeugstichflamme« und singe sie so oft in unterschiedlichen Zusammenhängen, bis sie schließlich ›singbar‹ werden. Denn ich weiß, das sind meine; niemand sonst singt diese Wörter. Ich lasse die Wörter sozusagen in ein Lied übergehen. Damit verbringe ich viel Zeit, denn ich glaube nicht an den genialen Moment, an dem einem die Erleuchtung kommt. Ich glaube, dass ein guter Text immer das Ergebnis einer intensiven Auseinandersetzung ist. Eines in Fleisch-und-Blut-Übergehens. Ich habe drei Texthefte unterschiedlicher Größe, in denen ich parallel an meinen Texten arbeite. Eins ist für den Küchentisch, eins ist für den Park, im Sommer auf einer Wiese. Das dritte trage ich immer dicht bei mir. In meinen Textheften fange ich immer wieder von vorne an. Es gibt in den Kladden Dutzende Varianten immer wieder der gleichen Texte. Ich arbeite parallel in den drei Heften an den gleichen Texten. Und wenn ein Text im Entstehen begriffen ist, robben sich alle drei Versionen Tag für Tag voran: Worte und Wörter, sammeln und anordnen. Texten bedeutet für mich sammeln, ordnen, sichten, voranrobben, erneut sichten, rekapitulieren, wieder eine Zeile weiter, und irgendwann sagt mir ein Gefühl, dass wieder einmal ein Text fertig geworden ist.

In einem Zimmer in meiner Wohnung hänge ich diese Zwischenstände als vergrößerte Fotokopien an die Wände. Wie in einem Galerieraum. Diese Fotokopien entstehen immer wieder auf die gleiche Weise: Ich tippe ab, was in meinen Notizbüchern geschrieben steht. Ich gehe zum Copyshop und vergrößere die Schreibmaschinentexte. Ich kehre in meine Wohnung zurück und hänge die unterschiedlichen Versionen von Songs an die weißen Wände. Auf diese Weise sehen die Texte so aus, als wären sie schon fertig – im Unterschied zu den ›unfertigen‹ Stücken, die in den Notizbüchern handschriftlich festgehalten sind. Dieses Procedere dient der Überprüfung von im Entstehen begriffenen Stücken, dient dazu, Zweifel hinter mir zu lassen. Die Frage lautet doch immer wieder gleich: Kann ich als Autor mit dem Geschriebenen leben? Kann ich mir dir leben, Lied? Fühle ich mich wohl mit dir?

Auf diese Weise kann ich mich mit meinen Texten auseinandersetzen: »Du bist meine große Liebe / Wann können wir uns treffen / Wann können wir uns / Vielleicht wenn es hell wird verabreden«. Das weiß ich noch: Ich suchte nach der größtmöglichen Vereinfachung. Vereinfachung in dem Sinne einer Verdichtung, sodass in drei Zeilen bereits eine ganze Geschichte erzählt wird. An der Stelle der drei Zeilen standen vorher viel mehr.

Die Zeile »Du kannst mich an der Ecke rauslassen« vom Titelsong meines neuen Albums ist auch so ein Fall von Verdichtung – denn dass es eine Vor- und eine Nachgeschichte gibt, wohnt der Zeile bereits inne. Ich mag Sätze, die so viel beinhalten, dass in ihnen eigentlich schon alles gesagt ist. Wenn ein Satz so eine Kraft hat. Habe ich eine Zeile von einer solchen Qualität einmal gefunden, weiß ich: Jetzt ist es nur noch eine Frage der Zeit, bis um sie herum ein Lied wächst. Und so kommt es dann, dass ich Tage oder Wochen später eine weitere Zeile in meinem Notizbuch finde, die lautet: »Ich will blühen, erblühen / In deinen Armen und verblassen«. Ich denke dann: Das reimt sich nicht nur auf »An der Ecke rauslassen«, sondern gleichzeitig bildet es auch so etwas wie eine Vorgeschichte.

Dann schaue ich, ob ich solche Zeilen auch singen kann. Geht das nicht, geht die Suche weiter. Kann ich sie singen, habe ich einen Ausgangspunkt für einen Song. Wenn ich eine Zeile wie »Du kannst mich an der Ecke rauslassen« habe, dann arbeite ich folgerichtig. Es geht also um Trennung, denke ich mir dann zum Beispiel, als würde ich diese Zeile fragen, worum es in dem Lied geht. Meine Position muss dann geklärt werden: Bin ich der, der sich trennt? Oder bin ich der, von dem sich getrennt wird? Bin ich derjenige, der sich trennt, bin ich zugleich derjenige, der auch etwas verliert. So gehe ich von Gabelung zu Gabelung, Tag für Tag, Notizbuch für Notizbuch weiter. Es kann also passieren, dass es von einem Song wie »Du kannst mich an der Ecke rauslassen« auch eine zweite Variante gibt, in der ich verlassen werde – die ich aber irgendwann verwerfe. Es handelt sich bei fast jedem Text um eine lange Suche – bis ich irgendwann das Gefühl habe, dass der Aggregatzustand des Textes mir entspricht. Anstrengend ist das. Langsam geht das voran.

Das Geheimnis ist Zeit. Ganz viel Zeit meine ich. Immer wieder innezuhalten und zu gucken. Früher habe ich mit der Nationalgalerie vier Platten in fünf Jahren veröffentlicht. Heute veröffentliche ich eine Platte in vier Jahren. Ich könnte auch sechs Jahre warten. Dann wären meine Platten vielleicht länger – und nicht nur jeweils um die dreißig Minuten kurz. (lacht) Der Druck, den ich zum Beispiel mit der Nationalgalerie erlebt habe, war sehr zerstörerisch. Zeitdruck fordert vom Autor Entscheidungen, für die er vielleicht noch nicht genug Muße gehabt hat, um sie

richtig zu treffen. Es ist nicht leicht, das eigene Innenleben auszumessen. Eine Zeile wie »Welt innen, ich außen« drückt so etwas für mich aus. Ich brauche Zeit, um etwas so Komplexes in so wenigen Worten auszudrücken. Vermutlich würde mir das Texten leichter fallen, wenn ich über Themen singen würde und nicht etwas von mir preisgäbe.

Warum ist es so wichtig, etwas von sich preiszugeben?

Erstens ist es ein Deal: Ich gebe etwas und bekomme etwas dafür zurück. Und zweitens glaube ich fest daran, dass Musik berühren muss. Das kann sie möglicherweise eher, wenn der Sänger etwas von sich preisgibt. Wenn er beim Hörer etwas zum Schwingen bringt. So wie Peter Hein damals etwas bei mir zum Schwingen gebracht hat, als er Anfang der Achtziger in einer einzigen Zeile ein kollektives Gefühl auf den Punkt brachte: »Was ich haben will, das krieg' ich nicht / Und was ich kriegen kann, das gefällt mir nicht«. Zwei ganz klare Zeilen, Wahrheit. Zu der Zeit war das etwas Gigantisches, der Punkt, an dem ich mich entschlossen habe, selber zu schreiben. Ich konnte in dieser Zeile wahnsinnig viel erkennen. Klar, unter anderem auch mich selber. Und so etwas versuche ich als Sänger auch weiterzugeben. Ich stehe in meinem Selbstverständnis doch in einer Art Tradition.

Du hast im Laufe der Jahre eine Ökonomie in der Sprache erreicht.

Lieber ein Wort zu wenig, als ein Wort zu viel. Ich streiche lieber Silben als Silben anzufügen. Es gibt Wörter, die sprechen sich von alleine zu Ende, auch wenn man die letzte Silbe weglässt. Und es gibt Sätze, die werden im Kopf zu Ende gedacht, obwohl das letzte Wort fehlt. Bewusster Bruch von Grammatik. Eine eigene Sprache definiert sich auch über die Grenzübertritte, die man sich erlaubt. Erlauben ist überhaupt ein gutes Wort: Du erlaubst Raum. Der Hörer kann entdecken, aber er muss nicht. Du erlaubst es dem Hörer zu folgen, aber er muss es nicht. Da gibt es etwas zu verstehen, aber es muss nicht verstanden werden. Ein Beispiel, das mir einfällt, sind die Zeilen: »Ist das Geräusch das du hörst / Nur ein Taxi das nicht anhält / Unbeirrt weiterfährt / Hamburg kommt um die Ecke / Eingetroffenes Ziel / Als du dein Fenster hinunterkurbelst.«

Durch gezieltes Weglassen versuche ich mir aus dem Deutschen eine eigene Sprache zu formen. Ich drücke also durch die Sprache ein Anderssein, ein Eigensein aus und muss mich nicht durch Parolen abgrenzen; positioniere mich an Gitarre und Mikrofon, um zu zeigen, wo ich stehe. In diesem Moment wird Sprache sehr wohl politisch. Denn jeder Gedanke ist politisch, wenn er denn authentisch ist.

Manchmal geht es aber auch ganz profan und ohne jede Doppelbödigkeit vonstatten – dann erlebe ich etwas, und aus diesem Erlebnis entsteht ein Lied. Ich muss dann aufpassen, dass eine solche – meist einfache – Geschichte in der gleichen Sprache erzählt wird wie die anderen auch. »Niendorfer Gehege« ist hierfür ein Beispiel. Ich habe auf einem Klassentreffen einen alten Klassenkameraden wiedergetroffen. Ich war mit einer Mulmigkeit zu diesem Treffen gegangen, und ich habe es mit einem mulmigen Gefühl wieder verlassen. Es hat mich noch Tage beschäftigt. In meinem Notizheft stand bald darauf der Eintrag: »Mein Freund ich geb' einen aus / Was willst du trinken«: könnte ein Refrain sein. Mehr als nur ein Anfang.

Die dazu passenden Akkorde, oder besser gesagt: den Tonartwechsel an dieser Stelle hatte ich auch gleich schon im Kopf. Manchmal funktioniert Texten ganz einfach. »Und wir flippten zusammen / Zu ›I was made for loving you‹«, diese Zeile kam ganz von selbst, weil sie eine von uns beiden geteilte Erinnerung war an den gleichnamigen Song von Kiss. Dessen Melodie dann für zwei Takte auftauchen zu lassen, hat sich letztlich von allein ergeben. So einen Anfang, wo zwei oder drei Dinge sich bereits verfugen, habe ich selten bei einem Song. Wenn es sich aber einmal so ergibt, denke ich: Weitermachen! Dieses Lied will gesungen werden. Alles, was zu diesem Kern hinzugefügt wird, muss dem bereits Vorhandenen standhalten.

Jedes Wort ist dabei besonders. Jedes Wort hat seinen Sinn. Jedes Wort steht ganz bewusst dort, wo es steht. Ich sitze mit meinem Schreibblock auf der Wiese, es ist schönes Wetter, und ich blicke dorthin, wo die Wiese aufhört, sie ist von Bäumen gesäumt, gen Himmel. Und mir fällt ein, dass ich als Kind immer dachte, dass der Himmel ja irgendwo aufhören müsse, und dann vermutlich wie in meinem Kinderzimmer: als Holzvertäfelung. Daran erinnerte ich mich, als ich im Park saß. Was denke ich heute über Unendlichkeit, fragte ich mich in dem Moment. Am Ende stand in meinem Notizbuch: »Wenn der Himmel jemals endet / Dann als Doppelverglasung«. Eine lange Geschichte also, in der viel von mir zu finden ist, und ein jähes Ende von zwei Zeilen. Das ist ein typisches Ergebnis einer solchen Verknappung. Und wenn sich solche Zeilen dann auch noch singen lassen – los, singen. Ginge das nicht, wäre es ja kein Songtext.

Eine andere Verdichtung ist die Zeile »Geboren um zu rennen« – von deinem Album »Seltsam öffne mich«...

»Born to run«... eine Entlehnung von Springsteen. »Geboren um zu rennen / Geboren um abzuhauen«. Fast eine Art Slogan oder Parole, und eher selten in meinen Liedern zu finden. Es gibt Kollegen, die damit sehr gut umgehen können, und diese kurzen, kraftvollen Statements haben auf jeden Fall ihren Reiz. Ich bin darin nicht so gut, und die Zeile »Geboren um zu rennen« ist ja auch erst einmal ›geklaut‹. Dann geht es aber weiter, die zweite Variante »um abzuhauen« schließt sich direkt an und die Kraft bleibt durch den Widerspruch, sozusagen als eine Flucht nach vorn.

Andererseits gibt es auch oft den Rückzug in Innenräume, immer wieder Küchenaphorismen. Die Tiefkühltruhe. In der Waschmaschine wäre noch Platz gewesen. Die Tassen im Schrank. Meine Lieder sind voll von Verweisen auf die Küche und die Dinge in der Küche. Das hat sicherlich etwas damit zu tun, dass die Küche mein liebster Platz zum Schreiben ist, weil die Küche ein Ort des Lebens ist. Auch wenn ich nicht in meiner eigenen Küche bin, sondern in einer fremden, ertappe ich mich dabei, wie es anfängt, zu arbeiten... Ich glaube, dass diese Küchenmöbel und -geräte ein Innenleben besitzen. Ganz einfach: Man beschäftigt sich irgendwann mit dem Kühlschrankbrummen, wenn einem in der Küche nichts einfällt.

Eigentlich müsste das, was du machst, in Deutschland Mainstream sein. So, wie die Franzosen Chansonniers haben und die Italiener ihre Cantautori. Gibt es deutsche Liedermacher, die du schätzt?

Es gibt ganz großartige Lieder von Hildegard Knef. Und es gibt auch ganz besondere Lieder von Künstlern, die heute wirken – zum Beispiel von Bernadette La Hengst. Sie überzeugt durch ihre Kraft und Präsenz, vor allen Dingen auch durch ihre eigene Sichtweise. Sängerinnen wie Bernadette können andere Sänger ermutigen, eine eigene Perspektive einzunehmen.

Wie kann man seine eigene Perspektive und somit seine eigene Sprache finden?

Vielleicht ist es hilfreich, wenn man in seinem Leben Staub geschluckt und Gras gefressen hat. Aber das kann man nicht planen. Vielleicht hilft es auch, wenn man nicht so hineinpasst, sich zur falschen Zeit am falschen Ort fühlt. Aber auch das kann man nicht steuern. Vielleicht muss ich es genau andersherum ausdrücken: Viele Leute verwenden sehr viel Zeit und Energie darauf, dabei zu sein, mit der Menge zu sein, den Problemen auszuweichen. Sie kommen gar nicht in die Situation, sich aus etwas befreien zu müssen.

**Niels Frevert** *»Du kannst mich an der Ecke rauslassen« (Tapete / Indigo) VÖ: 29. Februar*

# BERNADETTE LA HENGST

***Sie war dabei, beim Urknall der sogenannten Hamburger Schule, damals in Bad Salzuflen, als die jungen Frank Spilker, Bernd Begemann und Jochen Distelmeyer sich dazu entschlossen, fortan in ihrer Muttersprache zu texten. Das war kurz vor dem Mauerfall, anschließend trafen sich alle in Hamburg wieder, und Bernadette La Hengst gründete endlich ihre eigene Band Die Braut haut ins Auge – und wurde mit ihrem energischen, deutschsprachigen Beatpop zu einer Identifikationsfigur nicht nur für Feministinnen. Seit 2002 verfolgt sie eine Solokarriere, ihr drittes Album »Machinette« erscheint im April. Auf diesem finden sich dreizehn neue Songs, darunter das bemerkenswerte Lied »Der grüne Halsbandsittich«, auf welchem La Hengst die eigene Kunstsprache auf eine neue postbiografische Ebene hebt.***

Ein Lied geht mir meist schon lange im Kopf umher, bevor ich die erste Zeile schreibe. Eine Auseinandersetzung mit dem Thema des zu schreibenden Songs ist sehr wichtig. Diese Auseinandersetzung kann in Einzelfällen ein paar Jahre dauern. Über Monate besteht ein unfertiger Song dann aus Stichworten und vielleicht einem angefangenen Refrain. Ich weiß mittlerweile aber, dass selbst ein Song, der mir Probleme bereitet, einmal beendet sein wird. Ich habe keine Angst mehr vor dem unfertigen Song, weil ich weiß, dass ich über den Text siegen werde.

Ein Text darf aber niemals abhängig von der Sängerin oder dem Sänger gesehen werden – er steht immer für sich. Deshalb konnte ich mit 15, 16 Jahren auch Straßenmusik machen und Coverversionen von Ton Steine Scherben und viel Rio Reiser spielen. Ich bin deutsche Studentenstädte abgefahren, aber auch Zürich, Basel, Lausanne, Genf, Frankreich und die Atlantikküste. Damals habe ich meine Stimme ausprobiert. Bewusst zu texten begann ich erst später, als ich in Bad Salzuflen auf die Jungs von Fast Weltweit traf – Bernd Begemann, Frank Spilker, Jochen

Distelmeyer, Michael Girke –, die ganz selbstverständlich ihre eigenen Texte schrieben. Für sie war es gar keine Frage, eigene Songs zu singen. Das war für mich eine Initialzündung. Ich war in Bad Salzuflen und sagte mir: Was die können, kann ich auch.

Vielleicht ein Wort zu dem Label Fast Weltweit: Angefangen hatte alles mit Bernd Begemann, Michael Girke und Frank Werner. Diese drei sind fünf Jahre älter als alle anderen, also auch als Frank Spilker und Jochen Distelmeyer. Sie kamen eher aus der Punkrock- und New-Wave-Szene, die Neue Deutsche Welle war vorbei. Sie realisierten: Dieses Zeitfenster hatten sie verpasst. An Marius Müller-Westernhagen oder Udo Lindenberg wollten sie sich aber auch nicht orientieren. Sie wollten in einer eigenen Sprache Lieder schreiben. Der Stil, der in Bad Salzuflen entstand, und der somit prägend werden sollte für Bands wie Die Antwort, Blumfeld, Der Fremde, Die Sterne und letztlich auch mich, definierte sich durch Ausschlusskriterien: nicht NDW, nicht Deutschpunk, nicht Deutschrock, nicht Funpunk. Anders gesagt: Was bleibt übrig, wenn man gerne Elvis Costello, The Jam oder The Smiths hört und die eigene Lebenswirklichkeit in deutschen Kleinstädten stattfindet?

Zeitgleich gab es Die Goldenen Zitronen in Hamburg, die Einstürzenden Neubauten in Berlin oder die Kolossale Jugend aus Pinneberg, die sich ebenfalls an der Möglichkeit einer Post-NDW-Sprache abarbeiteten. Ende der Achtziger zogen dann alle nach Hamburg, und die Karten wurden neu gemischt. In Hamburg entstand mit der Gründung etlicher Bands das, was dann später von außen als ›Hamburger Schule‹ bezeichnet werden sollte.

Das ist Geschichte. Wie erging es dir in diesen Wirren?

Nach all den demütigenden Erfahrungen, die ich als junge Frau bei den Aufnahmeprüfungen zur Schauspielschule gesammelt hatte – die Fremdbestimmung durch Regisseure und Schauspiellehrer, die dich auf dein Talent prüfen, auf deine Ausdrucks- und Willenskraft –, war die in Bad Salzuflen gefällte Entscheidung, es fortan mit eigenen Texten zu versuchen, wie eine Art Selbstermächtigung: Ich schreibe mein eigenes Leben auf, und ich lasse es mir von niemandem diktieren. Viel mehr noch: Ich kann mich und mein Leben durch meine Lieder selber inszenieren. So habe ich 1986 angefangen, meine eigenen Texte zu schreiben.

Allerdings hatte ich zu diesem Zeitpunkt noch keine Band, keinen Spiegel, keinen richtigen Filter. Ich schrieb Lieder, aber ich ging mit ihnen nicht auf Tour, bekam keine Resonanz. Ein paar dieser Lieder erschienen auf Kassettensamplern von Fast Weltweit. In Hamburg wurde es dann ernst, ich gründete 1990 meine erste richtige Band, Die Braut haut ins Auge.

Der Bandname war selbst schon fast so etwas wie ein Songtext, in all seiner Knappheit. Das Mädchen und die Wut. Ausbrechen, gleichzeitig eine Art von romantischer Geschichtsschreibung. Denn darum geht es doch: Eine eigene Geschichte zu erzählen. Meine ersten Songs handelten alle irgendwie von mir. Ich empfand das Schreiben dennoch als Wagnis, auch, weil unmittelbare Vorbilder fehlten. Es gab zwar Anfang der Neunziger in Hamburg viele Bands um uns herum, doch da war dieser Zwang zur diskursiven Haltung. Ich wollte und musste mich davon abgrenzen – und von den Männern, welche die Rockmusik dominierten. Es gab in Hamburg einfach so gut wie keine Songschreiberin. Mir fällt jetzt nur Katrin Achinger von den Kastrierten Philosophen ein – und sie textete auf Englisch.

Wie hast du aus dieser Ausgangsposition heraus zu deiner eigenen Sprache gefunden?

Mir war bewusst, dass ich so etwas wie eine eigene Sprache finden musste, um mich nicht an den Maßstäben anderer abzurackern. Ich fand ein Vorbild in Hildegard Knef und ihren Schlagern, die, wenn sie gut waren, exzellent erzählte Geschichten waren. Ich empfand ihre besseren Chansons immer als eine Art deutschsprachiger Countrymusik. Es ist übrigens bemerkenswert, dass sie alle ihre Texte selber geschrieben hat. Sie textete sehr autobiografisch, hatte aber stets einen distanziert-selbstironischen Bezug zur Welt. Das hat mir imponiert. Daliah Lavis Lieder mochte ich auch, sie hat, anders als Knef, nicht selbst getextet, sie hatte eine Texterin namens Marion Francis. Interessanterweise sind ihre meisten Texte Übersetzungen von Carole King, die ja in den Sechzigern auch Auftragsschreiberin von Girl Groups war, bevor sie ihre Lieder selbst sang und damit ein wichtiger Teil der weiblichen amerikanischen Songschreiberszene der Siebziger wurde. Darüber war ich überhaupt auf sie aufmerksam geworden, denn ich hörte in der Zeit viele Girl Groups.

Was war schwieriger zu finden? Deine Position als Sängerin oder die eigene Sprache?

Die Frage war in beiden Fällen die gleiche: Wie kann ich zu holprigem Pop-Punk oder zu Beatmusik singen, ohne dass es peinlich ist? Und ohne dass es gleich zu Deutschpunk wird? Ich bin schließlich keine Kunstfigur, ich kann mich nicht von mir trennen. Das heißt, ich kann mich nicht trennen von mir als einziger Songschreiberin Anfang der Neunziger weit und breit in Hamburg. Eine solche Erkenntnis führt natürlich zu feministischen Positionen. Ein Song wie »Wenn du gehst« von Die Braut haut ins Auge war der Versuch, einen Song wie »I Want You« von Elvis Costello aus weiblicher Perspektive in deutscher Sprache zu denken – ein berührendes Liebeslied also, aus Liebeskummer heraus geschrieben. Ich wusste aber noch im Entstehungsprozess, dass ich, anders als Elvis, nicht vor meinem Lover auf dem Boden kriechen konnte. Während er sich das vielleicht erlauben konnte, es bei ihm möglicherweise sogar eine Darstellung von Stärke war, konnte und wollte ich es nicht. Hätte ich es getan, hätte ich meinen feministischen Hintergrund verraten. Die Aussage meines Liedes lautete, anders als bei Elvis: Ich werde NICHT auf die Knie gehen, egal, ob du mich noch liebst.

Limitierst du dich, wenn du schreibst?

Auch wenn es immer Popsongs bleiben: Meine Haltung, also gewissermaßen etwas Größeres als der Song, beeinflusst mein Songwriting ganz bewusst. Und natürlich ist klar, dass ich auf Deutsch texte. Geprägt von den Schlagern, die ich bei uns zu Hause in meiner Kindheit gehört habe, über Ideal, Peter Hein und Rio Reiser. Überhaupt Rio: Kein Texter dachte wie er eine Hippievision, ernsthafte politische Anliegen, Parolen und zarteste Liebeslieder zusammen.

Seit du 2002 deine erste Soloplatte veröffentlicht hast, trittst du als Songschreiberin in den Vordergrund.

Ich empfinde mich eher als Medium von Ideen. Früher war es oft so, dass ich überlegt habe: Worüber schreibe ich denn jetzt bloß meinen nächsten Song? Das Lied »Bar Europa« beispielsweise von meinem ersten Album »Der beste Augenblick in meinem Leben« hat sich fast von selbst geschrieben. Das ist ein politisches Lied, in welchem ich es mir selbst zur Vorgabe gemacht hatte, ein Lied über Europa zu schreiben. In ihm gehen die Euphorie über ein neues Europa, die Internationalität und die Reisefreiheit zusammen mit einer Hinterfragung der Euphorie. Denn die Reisefreiheit gilt ja nur für Privilegierte – die Migrationspolitik setzt den Nichtprivilegierten neue Grenzen. Ich hielt mich im Jahr 2000 für fünf Monate in Lissabon auf, ich singe in dem Lied: »Dies ist nicht der Mittelpunkt der Welt / In der Bar Europa«. Damit meine ich mich selber, aber damit meine ich auch Europa, Deutschland, Hamburg, St. Pauli. Die Bar Europa gibt es in Lissabon übrigens wirklich: Es handelt sich um eine schöne, gemütliche Bar, in der man sich wie im Mittelpunkt oder aber am Ende der Welt fühlen kann.

In »Bar Europa« verknüpfst du deine eigene Biografie, deine Familiengeschichte, Europa und Auschwitz zu einem Koordinatensystem, du singst: »Ich bin auch so einer von drüben,

meine Mutter kam aus Pommerland / Und mein Vater stand bei den Zügen und sortierte mit eigener Hand.«

Tatsächlich habe ich hier Autobiografisches thematisiert. Meine Mutter kam aus Schlesien und ist eine ›Vertriebene‹. Ein entfernter Verwandter, mittlerweile verstorben, hat tatsächlich an der Rampe, an den Zügen gestanden und war an der sogenannten Auslese beteiligt. Die Nachricht war für mich ein ungeheuerlicher Schock. Weil mir schlagartig und nicht nur abstrakt klar wurde, dass zum ›Deutschsein‹ dazugehört, sich mit solch unangenehmen Wahrheiten auseinandersetzen müssen. Und es gehört auch zum ›Europasein‹ dazu. Solche Überlegungen durchdringen dieses Lied. Die Euphorie und die Begeisterung für Europa – und die Ernüchterung. Ich bin der Meinung, dass man in einem Lied Widersprüche zu- und stehenlassen kann. Zumal in der Bar Europa: die übrigens im Hafenviertel von Lissabon liegt, in dem sich ganz viele Bars mit alten Leuchtreklamen befinden. Sie alle tragen Namen der Herkunftsländer und -städte der Seeleute, die für ein paar Tage in Lissabon Halt machen. Es gibt die Bar Oslo, die Hamburg Bar, die Paris Bar, das Arizona, eine Tokyo Discoteca, eine Texas Bar oder das Scandinavia.

Auf deinem neuen Album »Machinette« findet sich der bemerkenswerte Song »Der grüne Halsbandsittich« – ein komplexes, mehrstimmiges Cut-Up aus Zitaten und verstellten Stimmen mit tagespolitischem Einschlag.

Das Lied ist eine Kollaboration mit dem holländischen Architekten und Künstler Ton Matton. Er beschäftigt sich in seiner Kunst mit dem Klimawandel und pflanzt zum Beispiel in europäischen Großstädten Bananenbäume, um zu zeigen, wie weit der Klimawandel schon fortgeschritten ist. Bei einem Gespräch in Rotterdam erzählte er mir von zwei Vögeln – einem Klimawandelverlierer und einem -gewinner. Der Trauerfliegenschnapper, der Name sagt es schon, ist ein Verlierer der Erhitzung unseres Planeten: Er fliegt im Winter nach Süden, und wenn er zurückkommt, ist, anders als früher, alles schon weggefressen worden von den anderen Vögeln. Er kommt zu spät zurück, seine biologische Uhr tickt noch nach der Zeit vor dem Klimawandel. Wenn er nicht aufpasst, wird er aussterben. Der grüne Halsbandsittich hingegen ist ein Gewinner der entfesselten Natur. Eigentlich ein Käfigvogel, kann er heutzutage auch in der freien Natur überleben, einfach, weil sich die Atmosphäre so aufgeheizt hat. Die Idee, über das Schicksal dieser beiden Vogelarten ein Lied zu schreiben, indem ich den Gewinner dem Verlierer gegenüberstelle, hat mich seit diesem Gespräch nicht mehr losgelassen.

Wie schreibt man einen Song aus der Vogelperspektive?

Ich ging ganz methodisch vor. Mir war recht schnell klar, dass ich mich in die Vögel hineinversetzen musste – ich wollte aus der Perspektive der beiden Vögel singen, damit ihre Eigenschaften vermenschlicht werden und eine emotionale Spannung entsteht. Und aus der Gegenüberstellung von Gewinner und Verlierer kam ich recht bald auf die Idee, diesen beiden Lebensberichten die Refrainzeilen aus »The Winner Takes It All« von ABBA gegenüberzustellen. Um aus den Perspektiven des Trauerfliegenschnappers und des grünen Halsbandsittichs glaubwürdig singen zu können, befasste ich mich u.a. mit dem weltweiten, subventionierten Emissionenhandel. Ich dachte einfach: Wie kann ich diesen Text politisch aufladen, wen kann ich anklagen – das Thema bietet sich geradezu an. So kommt es dann dazu, dass ich mit hochgepitchter Stimme als grüner Halsbandsittich singe: »Ihr verdient doch euer Geld auch mit Emissionenhandel / Warum soll ich nicht Gewinner sein von eurem Klimawandel?«. Mir hätte es also nicht gereicht, nur die Geschichte der beiden Vögel zu erzählen, das Lied sollte auch einen Bezug zu den Menschen herstellen, die den Klimawandel verantworten.

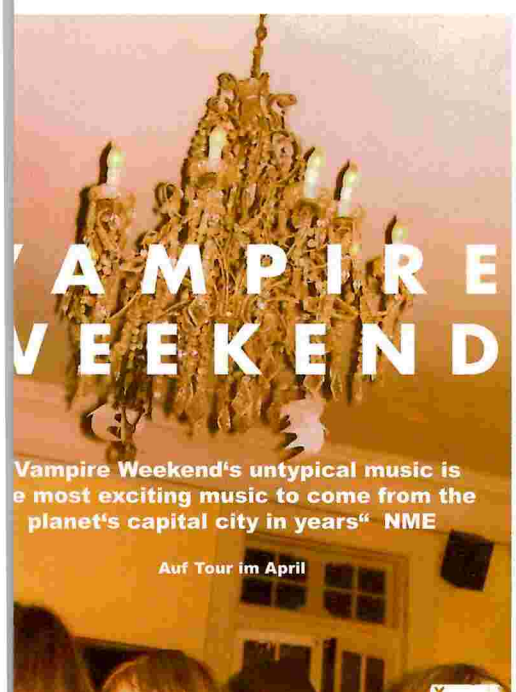
Muss ein Lied nach Verantwortlichen fragen?

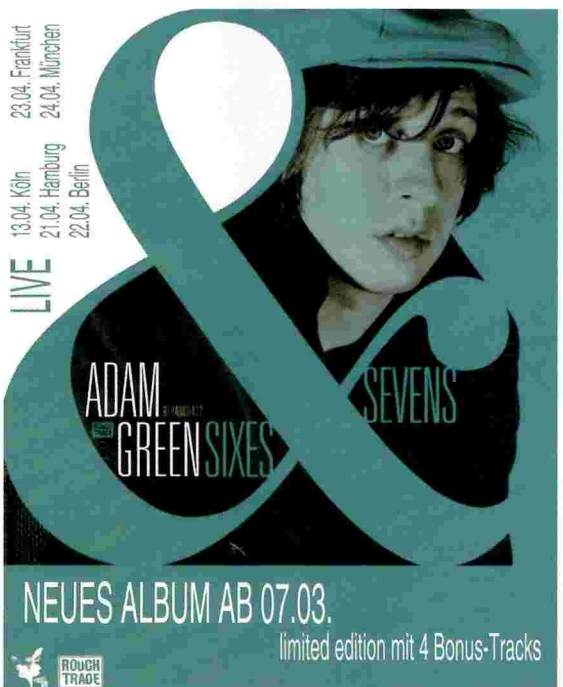
›Ich‹ muss das. Für mich müssen Lieder immer wieder auch falsche politische Signale thematisieren können – sei es ein Thema wie Klimawandel, oder die Tatsache, dass Menschen durch die Migrationspolitik nach ihrer wirtschaftlichen Nützlichkeit selektiert werden. Ich lebe als Texterin vom Sprachtreibgut und von den Inhalten, die von den Nachrichten angespült werden.

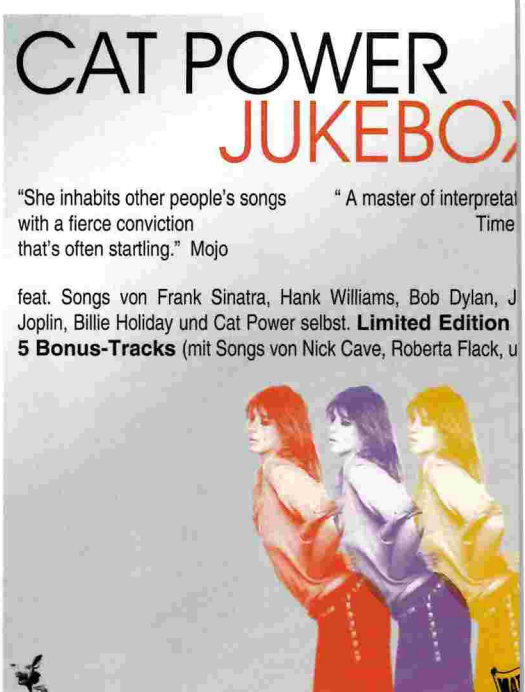
Hast du ein konkretes Beispiel?

Als in Hamburg die Schillpartei als Koalitionspartner an der Regierung war, entstand der Song »Die da oben machen ja doch was wir wollen«. Der Titel ist durch das »Wir« mehrdeutig, sowohl Ausdruck von Ohnmacht als auch kämpferischer Appell, gerade weil sich der Refrain auf einen eher einfachen agitatorischen Slogan von Ton Steine Scherben bezog: »Und wir argumentieren, und wir analysieren / Doch wir werden verlieren, wenn wir uns nicht... / Organisieren, mobilisieren, analysieren, formulieren...«. Der Refrain wurde in Hamburg in der Folge oft auf Demonstrationen gesungen... Als ich das zum ersten Mal mitbekam, dachte ich: Ist doch manchmal ganz schön, wie sich Texte verselbstständigen und in die Welt weitergetragen werden...

**Bernadette La Hengst** *»Machinette«*
*(Trikont/Indigo) VÖ: 14. April*



# IRGENDJEMAND MUSS EINE ERLEUCHTUNG GEHABT HABEN

## Picaldi

**INTERVIEW:** JAN KEDVES **FOTOS:** KAI VON RABENAU

***Viel musste man im Zusammenhang mit Berlin zuletzt wieder von ›kreativen Jungdesignern‹, ›Eva Padberg‹ und ›Mercedes Benz Fashion Week‹ lesen. Die zwei prägnantesten Styles, die Berlin in den letzten Jahren auf seinem holprigen Weg zur Modemetropole hervorgebracht hat, wurden in dem Trubel aber mal wieder auf keinem Laufsteg vorgeführt: Paul Snowdens »Wasted German Youth«- und »Minimal My Ass«-T-Shirts, die in den Clubs der Stadt Wochenende für Wochenende von selbstironisch veranlagten Easyjet-Ravern herumparadiert werden, sowie die in der Regel völlig ironiefrei in weiße Tennissocken gestopfte Karottenjeans, die zur Uniform jener deutschtürkischen Jungscliquen gehört, die das Kreuzberger und Neuköllner ›Pflaster‹ und auch manch reißerisch gefärbten Medienbericht über ›Schlägerghettos‹ und ›Hartz-IV-Notstand‹ bevölkern. Besagte Jeans, vorkommend in unzähligen Verschleiß-Finishes und Einfärbungen, trägt fast immer das Logo der Marke Picaldi und ist somit Produkt eines sehr bodenständigen Berliner Unternehmens, das mit Bedacht auf Erschwinglichkeit im Jahr 2007 wiederholt eine stattliche Absatzsteigerung verbuchen konnte. »Genaue Zahlen darf ich nicht nennen – aber es war auf jeden Fall deutlich mehr als bei unseren Mitbewerbern«, freut sich Ahmet Alkaya, Mitglied der Picaldi-Geschäftsführung, in seinem Büro mit Blick auf den Tempelhofer Teltowkanal.***

Herr Alkaya, vielen Dank, dass Sie Spex ein Interview geben. Ihre Kollegen aus der Geschäftsführung von Picaldi haben vor einigen Monaten beschlossen, nie wieder mit der Presse zu sprechen. Warum?

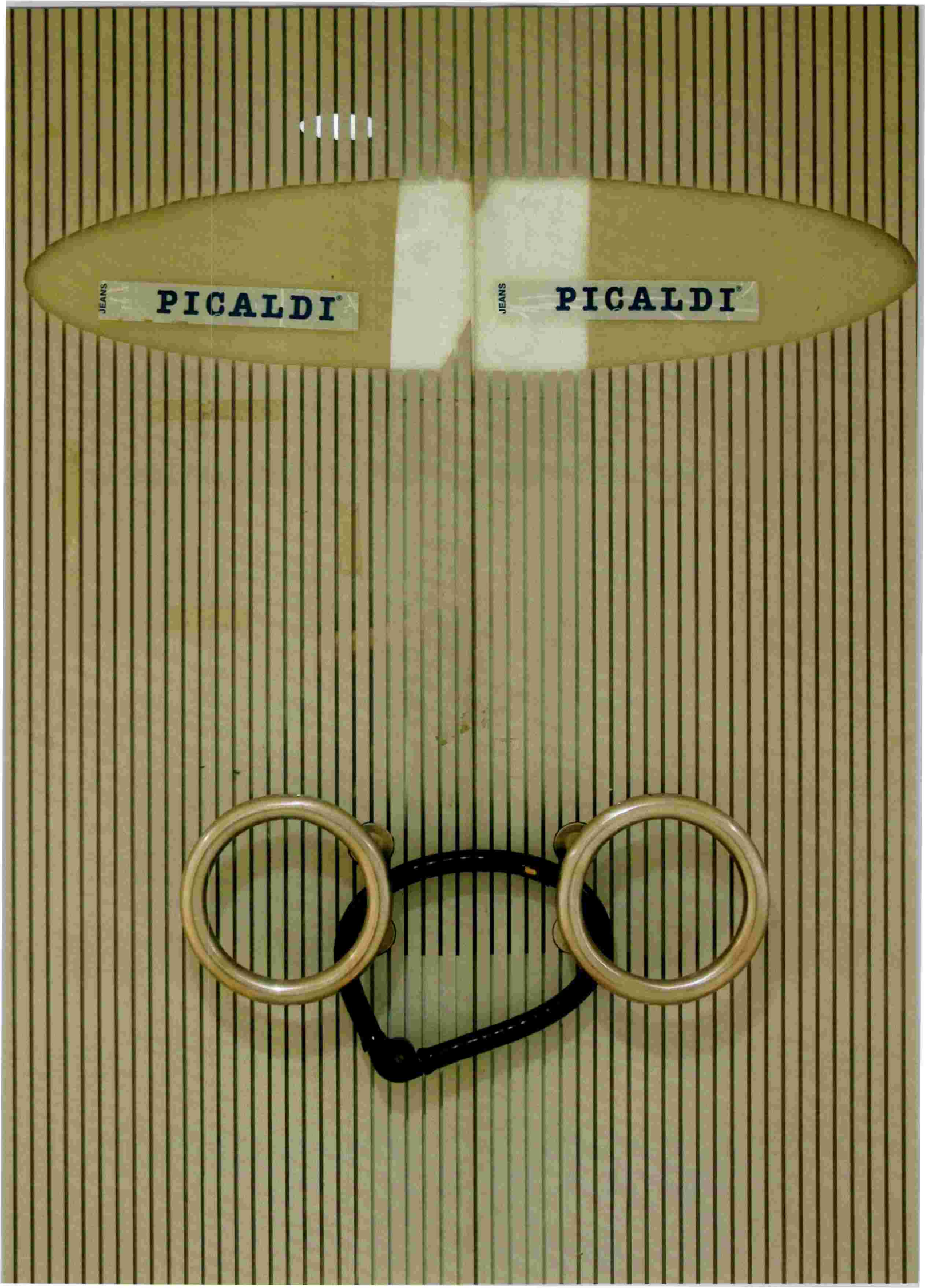
Wir haben bisher leider sehr negative Erfahrungen mit Interviews gemacht. In den meisten Artikeln, die bislang über Picaldi erschienen sind, wurden meinen Kollegen die Worte im Mund herumgedreht, die Marke wurde völlig falsch dargestellt, alles wurde ins Negative gezogen.

Es gab zuletzt große Berichte im Stern und in der taz...

Das waren die schlimmsten! Dabei haben wir dem Stern nicht mal ein Interview gegeben. Die wollten ein Interview, wir hatten aber keine Zeit, weil wir gerade mitten im Weihnachtsgeschäft steckten. Da sagten die Leute vom Stern doch tatsächlich zu uns: »Okay, wenn ihr nicht wollt, schreiben wir unseren Text eben so.« Dann haben sie einfach alles aus dem taz-Artikel übernommen. Der Text war komplett abgeschrieben!

Was meinen Sie damit, wenn Sie sagen, dass meist alles falsch dargestellt wird?

In den Artikeln wird immer so getan, als wären wir total einfallslose Menschen, die


JEANS
PICALDI
JEANS
PICALDI

PICALDI
284
PICALDI
259
PICALDI
174
PICALDI
271
PICALDI
270
280
156
PICALDI
80
PICALDI
PICALDI
Picaldi

*Nix Grimaldi, Picaldi!*

keine eigenen Ideen haben und alles nur kopieren. Außerdem wird die Firma Picaldi meistens als Billiglabel dargestellt, das nur von Hartz-IV-Empfängern getragen wird – beides stimmt absolut nicht.

Ihre Jeans haben genau denselben Schnitt wie die in den Neunzigern von Diesel bekannte Popperjeans »Saddler« und sie kosten tatsächlich recht wenig, zwischen 40 und 70 Euro...

›Wenig‹ ist doch nicht gleich Hartz IV! Für Hartz-IV-Empfänger sind sogar 39,90 Euro zu teuer für eine Hose, die können sich bei uns höchstens mal etwas leisten, wenn wir einen Lagerverkauf machen. Und zu dem Schnitt: Unser Jeansmodell »Zicco« ähnelt der »Saddler« von Diesel, ja, aber es ist nicht derselbe Schnitt. Wenn man beide Hosen vergleicht, fallen einem Unterschiede auf. Wir haben die Passform noch verbessert.

Mussten Sie Diesel die Rechte an dem »Saddler«-Schnitt abkaufen?

Nein, es gibt keine Copyrights auf Schnitte. Man kann sich bestimmte Nähte oder besondere Merkmale patentieren lassen, und natürlich Logos, aber keinen Schnitt. Das wäre ja auch paradox: Levi's wären sonst mit ihrem geraden 501-Schnitt die Alleinvertretungsberechtigten für gerade Beine auf der ganzen Welt! Im Grunde genommen sind alle Modehersteller Kopierer. Jeder kopiert von irgendjemandem irgendwas ab. Das läuft auch bei den ganzen glamourösen Labels in Paris so.

Es heißt, Diesel habe die Produktion der »Saddler« nur aufgrund des immensen Erfolgs von Picaldi eingestellt – aus Angst vor einem Imageschaden.

Was soll das heißen? Diesel hat vor ein paar Jahren einen Strukturwandel durchgemacht, die wollten diesen – ich sage das jetzt mal vorsichtig so – ›Ghettostyle‹ nicht mehr bedienen und lieber in den hochklassigen Bereich aufsteigen. Mit uns hat das gar nichts zu tun. Außerdem: Wenn eine Firma die Produktion eines Jeansmodells einstellt und wir dann den Schnitt weiter herstellen, dann ist das doch keine Kopie mehr. Oder?

Der Karottenschnitt der »Saddler« scheint Ihnen jedenfalls ein hübsches kleines Wirtschaftswunder zu bescheren. Sie eröffnen immer mehr Läden in Deutschland...

Ja. Picaldi ist groß geworden, als in Deutschland die Rezession einsetzte und die Leute anfingen, etwas mehr auf den Preis zu achten. Unsere Kunden wollen eine gute Qualität zu einem realistischen Preis. Die Gewinnmargen, die wir fahren, sind knallhart kalkuliert, und auch jetzt, wo es der Wirtschaft ein bisschen besser geht, kalkulieren wir immer noch sehr hart, weil wir sagen: Wir müssen an einer Hose nicht unbedingt mehr verdienen als nötig. Wir könnten unsere Jeans auch für 200 Euro verkaufen. Dann hätten wir ein hochpreisiges Image, würden viel weniger Stückzahlen verkaufen und trotzdem so viel verdienen wie im Augenblick. Wir wollen aber lieber ein bisschen human sein.

Bei den beiden Geschäftsmodellen, die Sie gerade genannt haben – ›human‹ oder ›hochpreisig‹ – sprechen Sie letztlich von derselben Hose?

Natürlich. Jeans sind Jeans. Die Produktionskosten sind bei einer günstigen Jeans genauso hoch wie bei einer teuren.

Oder bei einer teuren Jeans genauso niedrig wie bei einer billigen?

Richtig.

Was ist Picaldi eigentlich für ein Name? Er klingt so italienisch...

Picaldi ist ein fiktiver Name ohne Bedeutung, das Wort gibt es im Italienischen nicht.

Das Italienisch ist sozusagen nur eine Illusion.

Picaldi zehrt also wie andere deutsche Modelabels mit italienischen Namen – Carlo Colucci, Bruno Banani – vom traditionsreichen Image Italiens als Lieferant für sportlichen Chic und Qualität?

Was der Name aussagen soll und wie er entstanden ist, darüber kann ich Ihnen leider nichts sagen. Irgendjemand bei uns muss morgens aufgestanden sein und eine Erleuchtung gehabt haben. Seitdem gibt es diesen Namen eben.

Können Sie etwas zu den Hintergründen von Picaldi sagen?

Es wird gerne geschrieben, dass Picaldi von ein paar Türken gegründet wurde, die vorher arbeitslos waren. Das stimmt nicht. Der Gründer und Geschäftsführer von Picaldi war schon in der Türkei als Geschäftsmann im Textilbereich erfolgreich, bevor er nach Deutschland kam. In Deutschland hat er dann zunächst eine Bäckerei betrieben. Der andere Geschäftsführer hat eine Ausbildung zum Elektroinstallateur gemacht, nach seiner Ausbildung ist er aber direkt in den Modebereich gegangen. Ich selbst bin im Alter von zwei Jahren mit meinen Eltern aus der Türkei nach Berlin gekommen und habe eine Ausbildung als Steuerfachgehilfe absolviert. Seitdem bin ich bei Picaldi. Sie sehen: Man muss nicht unbedingt im Modebereich gearbeitet oder Modedesign studiert haben, um Mode machen zu können. Wir sind alle Quereinsteiger.

Quereinsteiger mit erfrischenden Ansätzen: Einer Ihrer Werbeslogans lautete »Nix Aldi – Picaldi«...

Der Slogan ist uralt. Ein großer Fehler.

Warum? Gab es eine Klage von Aldi?

Das glücklicherweise nicht, Aldi hat das irgendwie gar nicht mitbekommen. Aber der Spruch wird auch nach fünf Jahren immer noch mit uns in Verbindung gebracht, vor allem verstehen die meisten Leute ihn falsch. Wir sind ja eben gar nicht so billig wie Aldi.

Der aktuelle Werbeslogan, »Protect the Original«, klingt schon stilvoller. Aber ist er ironisch gemeint? Besonders »original« ist Picaldi doch nicht...

Der Slogan bezieht sich nicht unbedingt auf unsere Jeans, mit »Original« meinen wir eher das Lebensgefühl, das die Marke Picaldi vermittelt.

Können Sie dieses Lebensgefühl beschreiben?

Das ist nicht so einfach. Wenn man es auf ein paar Schlagworte bringen wollte, wäre es wahrscheinlich: Freiheit, Unabhängigkeit, der Wunsch, etwas darzustellen. Sich selbst treu bleiben, sich nicht aufgeben und eine eigene Identität entwickeln. Das heißt auch, dass man sich nicht so kleidet wie die Masse der Gesellschaft, sondern sich von der gängigen Mode ein bisschen distanziert.

Ihre Kundschaft besteht – zumindest in Berlin – größtenteils aus jungen Männern, die aus Migrantenfamilien stammen, Aggro-Rap hören und sich gegenseitig »Opfer« nennen.

Das denkt man immer, ja. Aber nach neuesten Erhebungen, die wir in unseren Läden gestartet haben, besteht unsere Kundschaft hauptsächlich nicht aus Immigranten. Prozentual kaufen weit mehr Deutsche bei uns ein. Ich glaube auch nicht, dass wir so erfolgreich sein könnten, wenn wir uns nur auf Immigranten stützen würden.

Könnte der Erfolg von Picaldi auch etwas mit einem Männlichkeitsideal zu tun haben?

Wie meinen Sie das?

Der »Saddler«-Schnitt macht eine betont männliche Figur, man ist in der Hose automatisch eine imposante Erscheinung: muskulöse Schenkel, guter Hintern, stattlicher Schritt...

Die Hose hebt das Maskuline hervor, klar.

Picaldi hat auch einen Laden in München. Was hätte es, hypothetisch gefragt, für die Marke bedeutet, wenn bekannt geworden wäre, dass die U-Bahn-Schläger, die Ende Dezember in München einen Pensionär vermöbelten, Picaldi trugen?

Dann hätten wir wahrscheinlich wieder die taz und die FAZ hier im Haus gehabt und dann hätte es im Zusammenhang mit Picaldi wieder nur »Hartz IV« und »Schlägerghetto« geheißen. Die Jungs in München haben aber kein Picaldi getragen. Wenn sie Picaldi getragen hätten, hätten wir das als Erste mitbekommen.

Finden Sie es abwegig, einen Zusammenhang zwischen dem Körpergefühl und dem Selbstbewusstsein, das einem ein Outfit aus Picaldi-Jeans und Bomberjacke verleihen kann, und Gewaltbereitschaft in der Öffentlichkeit für denkbar zu halten?

Ich kann den Gedanken nachvollziehen, aber er greift viel zu kurz: Ein Gefühl der Stärke bedeutet grundsätzlich erstmal etwas Positives. Und Stärke heißt nicht, dass man automatisch kriminell wird und Rentner zusammenschlägt. Das hat mit Stärke nichts zu tun, sondern einfach nur mit Angst. Man sollte nicht den falschen Schluss ziehen, dass maskulines Auftreten automatisch Gesetzesbruch und Klopperei bedeutet.

Picaldi kokettiert allerdings manchmal mit Desperado-Posen: Die verschiedenen aufwendigen Waschungen der »Zicco«-Jeans trugen schon Namen wie »Duell« oder »Bandit«...

Ich bitte Sie: Nur weil ich eine »Duell« oder »Bandit« anziehe, werde ich noch lange nicht kriminell! Wenn es so wäre, müsste ich ja auch, wenn ich eine Jeans von Mustang trage, sofort durch die Gegend rennen wie ein wild gewordener Hengst.

Wird Picaldi seinem Image in Zukunft treu bleiben oder werden Sie versuchen, es zu diversifizieren – zum Beispiel, indem Sie Tennisspieler oder andere Stars sponsern?

Natürlich möchten wir weiter wachsen, aber wir wollen unserem Marktsegment treu bleiben. Es wird von Picaldi keine Parfüms, Anzüge oder Möbel geben, auch keine Werbung mit Stars. Unser Versprechen ist eine günstige Jeans von hoher Qualität. Daran halten wir uns. Wachstum. Arbeitsplätze. Zufriedene Mitarbeiter. Und vor allem zufriedene Kunden.

Sie lassen derzeit in der Türkei herstellen. Die Türkei ist der sechstgrößte Baumwollproduzent der Welt, allerdings gerät die Textilindustrie des Landes langsam in Bedrängnis, weil China immer mächtiger wird. Hat das Auswirkungen auf Picaldi? Werden Sie bald Ihre Produktion verlagern?

Wenn man in Zukunft erfolgreich sein möchte, kommt man an China wahrscheinlich tatsächlich nicht vorbei. Aber für uns ist das im Moment noch ein Tabuthema: Die Qualität stimmt noch nicht. Wenn man in China produzieren lässt, bekommt man Lieferungen, bei denen keine Naht dort ist, wo sie sein soll. Man hat keine Kontrolle. Wir favorisieren daher die Türkei als Herstellungsland für unsere Jeans.

Hat das auch ein bisschen mit Patriotismus zu tun?

In der Wirtschaft gibt es keinen Patriotismus. Wenn wir die gleiche Qualität in China günstiger bekommen würden, würden wir auch in China produzieren lassen. Allerdings gäbe es in China natürlich noch ein ganz anderes Problem: die Plagiate. Wer seine Produktion nach China verlagert und einigermaßen bekannt ist, geht automatisch das Risiko ein, Fälschungen von sich auf dem Schwarzmarkt wiederzufinden. Das wollen wir nicht. Wobei ich sagen muss, dass es komischerweise auch so schon Picaldi-Fakes gibt...

Falsche Picaldis?

Ja, in Polen sind mal ein paar Kisten aufgetaucht und beschlagnahmt worden.

Und? Konnten Sie zurückverfolgen, woher sie stammten?

Leider nicht. Von uns waren sie aber bestimmt nicht!

**RAUCHERPAUSE VOR DER TÜR**
**Eliza** *Hemd: Firetrap, Jeansrock: G-Star, Schuhe: Cheapo*

# »THERE'S A LIGHT THAT NEVER GOES OUT«

**Idee:** *Corinna Koch und Max Dax*
**Fotos:** *Christoph Voy, www.ishot-berlin.com*
**Styling:** *Anne Strauß*
**Fotoassistenz:** *Philipp Meise*
**Produktion und Textredaktion:** *Corinna Koch*

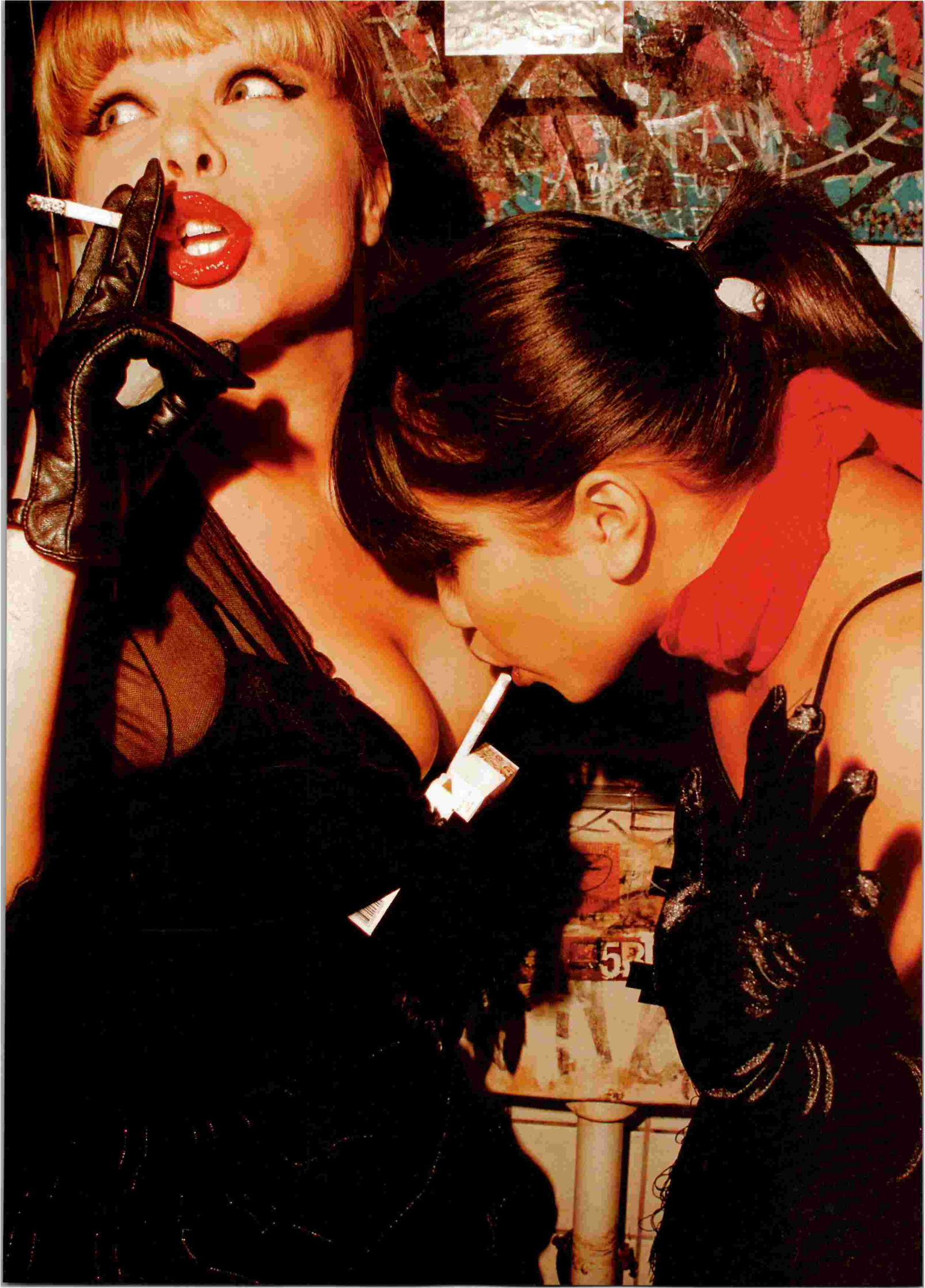
**Make-up / Haare:** *Stephan Maikowski*
**Models:** *die in Berlin lebenden und wirkenden Künstler Erik Andersen, Stéphane Dafflon, Daniel Kingery, André Marose, Adriana Molder, Stefan Müller, Pola Sieverding, Paul James Snowden, Linda Spjut, Anton Stoianov, Benjamin Valenza, Brent Wadden*

**IM AUTO**
**Paul** *Pulli: Nudie, Jeans: Lee (www.paulsboutiqueberlin.de)*
**Greg** *Cardigan und T-Shirt: Converse by John Varvatos*

Liebe

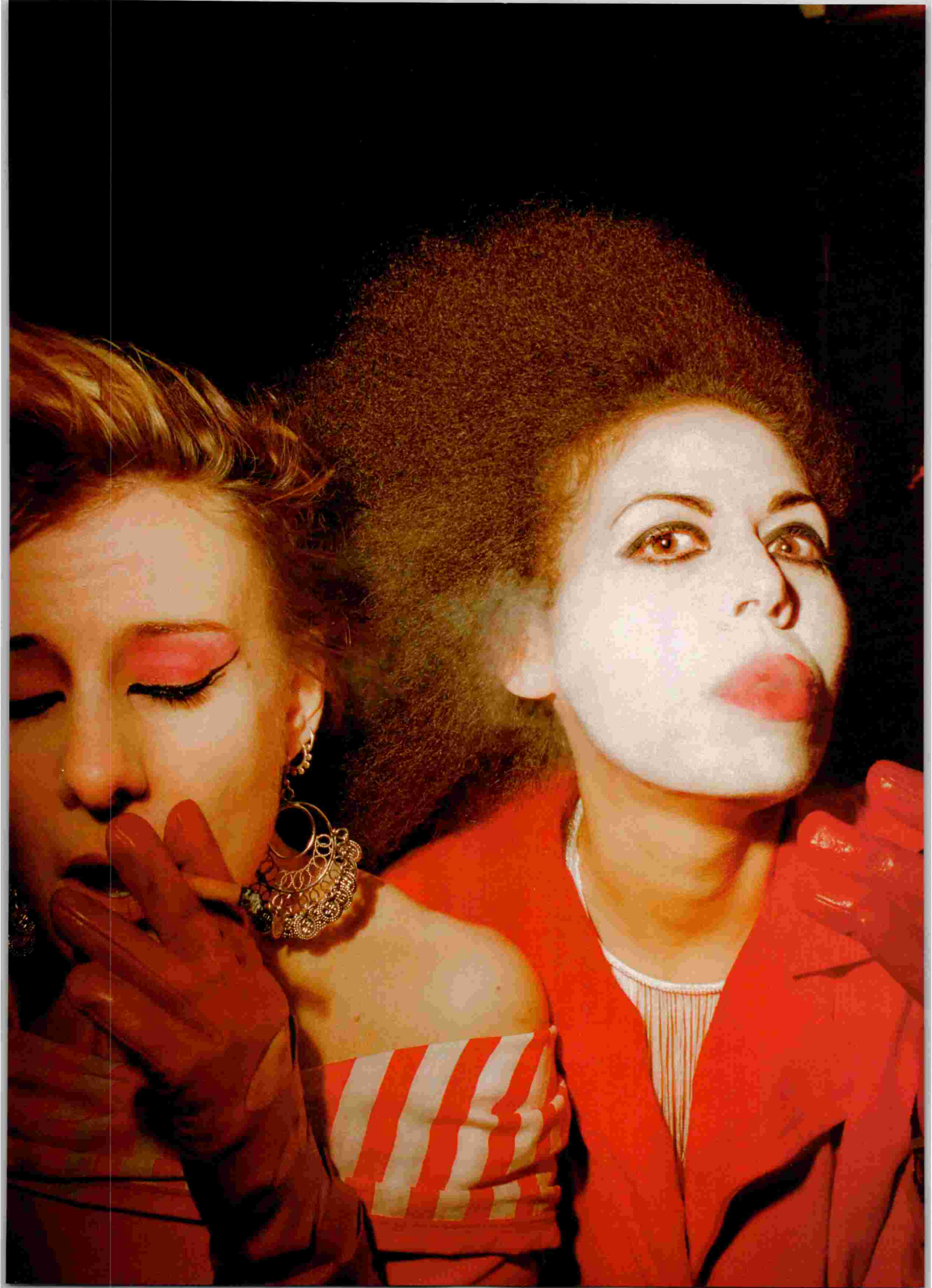
**EINGANG MAGNET (RAUSSCHMISS)**
**Mark** *Brille: Freudenhaus, Jacke und Jeans: G-Star, Schuhe: New Balance*
**Arne** *T-Shirt: Carhartt, Jeans: Lee, Schuhe: Converse*

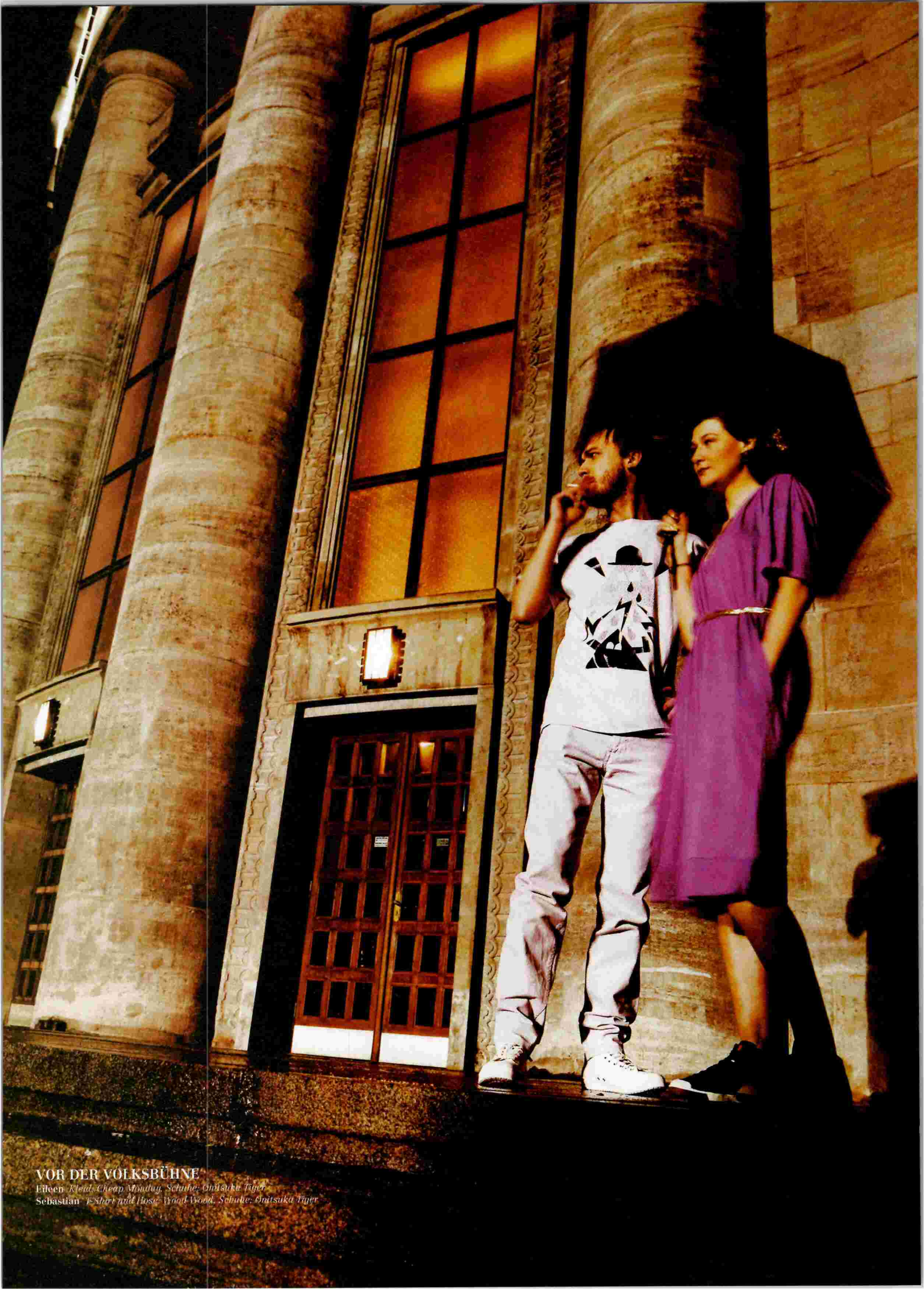
**IM KLO**
**Sandy Beach (www.teaserettes.de)**
*Rock: Desigual, Corsage und Bolero: Vintage*
**Litschi Lu (www.teaserettes.de)**
*Shorts: G-Star, Fransen-Top und Tuch: Vintage*



**AUF DEM BALKON**
**Justine** *Hemd: Wood Wood* **Flo** *Jacke: Carhartt*

**VOR DEM WHITE TRASH**
**Mad Kate (www.myspace.com/mad_kate)**
*Lederjacke: G-Star, Kleid: Juan Chamié*
**Femme Facade (www.myspace.com/femmefacade)**
*Handschuhe: Roeckl, Armband: Tosh, Halsreif: Reality Studio, Kombination: Vintage*





**VOR DER VOLKSBÜHNE**
**Eileen** *Kleid: Cheap Monday, Schuhe: Onitsuka Tiger*
**Sebastian** *T-Shirt und Hose: Wood Wood, Schuhe: Onitsuka Tiger*

Zigarettenrauchen ist nun so ähnlich wie Haschischrauchen: Man fragt: »Hast du was zu rauchen«, man sagt: »Lass uns mal eine rauchen« und geht vor die Tür. Die eher unelegante Variante ist der Heizpilz vor der Kneipe. Weil es sinnlos ist und schlecht aussieht, sind die Heizpilze in Köln, Stuttgart und Nürnberg schon verboten. Unter dem Regenschirm ist schöner. Der Rauch unter dem Regenschirm vermittelt ein Gefühl von Zuhause im Draußensein. Wenn man einander besser kennt, geht man ins Auto. Früher nur für Drogen oder Sex. Jetzt eben auch für Zigaretten. Wichtige Dinge sind zu bereden. Vielleicht auch nur Ausruhen. Wenn einem nichts einfällt, hält man sich einfach an der Zigarette fest. Plötzlich ist man jedenfalls wieder im Früher, als die Eltern die Staatsgewalt des Rauchverbietenkönnens hatten, oder auch in der Zeit, als die sogenannten ›Interessanten‹ in der Raucherecke standen.

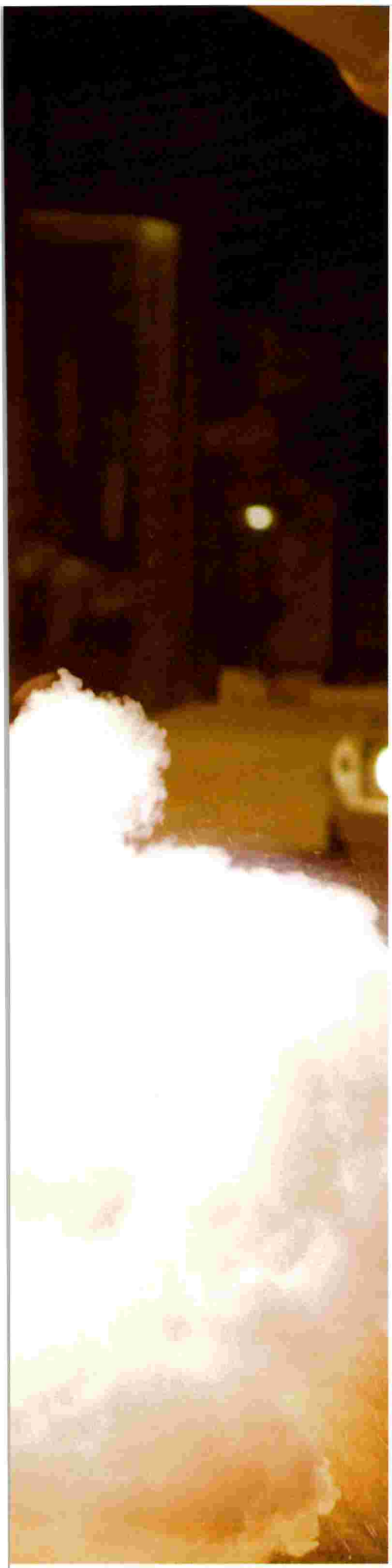
Aber man geht doch nicht raus, um zu privatisieren. Man will Zigarettenrauch austauschen, um miteinander ins Gespräch zu kommen. Der privatisierte Zigarettenkonsum ist ein Übel, auch wenn es gut aussieht. Eigentlich bleibt nur die Raucherecke, die offene Ansammlung von Rauchenden vor Kneipen, Clubs und Diskotheken. Gespräche entstehen. Gespräche über Rauchverbote wirken nach einer Weile etwas hilflos. Alles ist ja schon so oft gesagt worden.

Die schöne Frau mit der Zigarette. Die letzte Zuflucht des kleinen Mannes. Meist endet es damit, dass jemand sagt, das Schlimmste an den Rauchverboten sei das Reden über Rauchverbote.

*Detlef Kuhlbrodt*

**Detlef Kuhlbrodt** *»Morgens leicht, später laut – Singles«, Edition Suhrkamp, bereits erschienen*

*Szenenbild aus »Cloverfield« © 2008 Paramount*



# VARIANTEN DES HIGHSCHOOL HORRORS

*Attraktionen und Okkasionen im Horrorfilm-Business*

**TEXT:** DORIS KUHN

Kürzlich hat in München ein neuer DVD-Laden aufgemacht. Seine Fenster sind bis oben hin mit Packpapier verklebt, damit man nicht hineinsehen kann, und über der Tür steht in großen Lettern: »Sex & Gore«. Das ist schön und auch rührend, weil es an goldene Tage mit Tabus, Verboten und erotischen Geheimnissen erinnert, an eine Zeit, in der Pornografie mit Abenteuerlichkeit besetzt war und Horrorfilm mit Zensur – jene klassischen Werke des Gore-Movies jedenfalls, welche die Möglichkeiten des Genres ausloteten, seine Grenzen hinausschoben und neu festlegten. »Sex & Gore« beschwört die frühen Achtziger herauf, in denen eine Unmenge von Horrorfilmen durch die Kinos geschwemmt wurde, allen Widrigkeiten zum Trotz, denn das Genre war innovativ, die Zuschauer experimentierfreudig. Diese Blütezeit allerdings ging relativ schnell vorbei. Was vom Horrorfilm über die Jahre hier sichtbar blieb, waren hässliche Remakes von Filmen mit mythischem Ruf, das zunehmende Splatterangebot Asiens sowie das Fantasy Filmfest, das einmal jährlich in deutschen Großstädten bewies, dass es doch noch Leben gab im Genre, nur eben anderswo.

Das scheint sich allmählich zu ändern. Der Horrorfilm zeigt erstaunliche Präsenz. Neben dem Creature-Feature-Großereignis »Cloverfield«, das nach einer »Blair Witch«-haften Werbekampagne ein lange gerüchteumwobenes Monster und ein entsprechend zertrümmertes New York preisgab, drängt noch ein ganzer Schwung anderer Gruselfilme in diesen Monaten ins Kino. Darunter gibt es Beispiele aus den verschiedensten Spielarten des Genres, da wird die bleiche, fachkundige Gore-Crowd genauso bedient wie ein vielfältiges anderes Publikum, dessen Neugier mit großen Namen, großen Botschaften oder großen Vorbildern geweckt werden soll. Zu den Namen gehört Altmeister George A. Romero, der seinen neuen Film »Diary Of The Dead« im Herbst immerhin bis nach Wien auf die Viennale befördert hat; im Frühjahr wird er es, zumindest auf DVD, auch bis zu uns schaffen.

Anfang Januar lief der maßlos überschätzte Virusschocker »I Am Legend« mit Will Smith im Kino, seit Mitte Januar kann man dort Frank Darabonts jüngstes Werk sehen. Darabont, der schon lang einen Hang zum Horrorfilm pflegt, und der 1987 mit Wes Craven am dritten Teil von »A Nightmare On Elm Street« schrieb, hat jetzt endlich, nach ein paar sentimentalen Ausflügen auf Oscar-Terrain, Stephen Kings »Der Nebel« verfilmt. Damit führt er durch verschiedene Genre-

*Szenenbild aus »Der Nebel« © 2007 Senator*

*Szenenbild aus »Saw IV« © 2007 Kinowelt*

*Szenenbild aus »Cloverfield« © 2008 Paramount*

*Szenenbild aus »Das Waisenhaus« © 2007 Senator*

zitate direkt dorthin, wo Gruselfilme am meisten wehtun – vor die eigene Haustür, dahin, wo die Normalität so groß ist, dass man mit dem Bösen niemals rechnen würde und dafür auch nicht gewappnet ist. Der Film steuert gerade mal vom Vorgarten eines Einfamilienhauses bis ins nächste Einkaufszentrum und lässt dort einen äußeren und einen inneren Schrecken gegeneinander antreten, wobei man wirklich schwer sagen kann, welcher davon der Schlimmere ist.

Das Problem hat man bei »Saw IV« nicht, da weiß man sofort, wo das Grauen liegt: Im Gedanken der Gewinnmaximierung, denn der Film ist der vierte Aufguss einer einzigen guten Idee. Das Prinzip »Saw« ist grundsätzlich eine Studie bester amerikanischer Paranoia, in der immer wieder betont wird, dass selbstverständlich derjenige gewinnen kann – sein Leben, Vergebung, neues Glück – der alles richtig macht. Sonst bleibt es ein Fortsetzungs-Splattermovie, einfach, aber effizient, seit »Saw II« durchgehend inszeniert vom selben Regisseur, von Darren Lynn Bousman, einem Mann, der das Puppentheater schätzt und dessen Stärke vermutlich in der Erfindung grotesker Todesarten liegt.

Statt auf rohe Gewalt steigt der spanische Film »Das Waisenhaus« ganz selbstverständlich auf das Übersinnliche ein. Er erzählt von einer ruhelosen Vergangenheit, die sich bis in die Gegenwart hinein bemerkbar macht, und zwar für jeden, der hinsehen oder hinhören will. Die Geschichte beginnt hübsch atmosphärisch, man fühlt sich geborgen in der Gewissheit eines bekannten Musters, alles reduziert sich anfangs auf charmanten Grusel im alten Haus, am einsamen Strand. Dafür bekommt man allerdings bald die Rechnung präsentiert, denn die ruhigen Passagen werden unheimlicher und die Schreckmomente drastischer, als man es vermutet hätte. »Das Waisenhaus« ist der erste Langfilm von Juan Antonio Bayona, und er führte schon zur Prophezeiung einer Selbstmordwelle unter anderen Erstlingsregisseuren. Dieser Spruch ist vielleicht übertrieben, aber trotzdem lockt der Film in Hinterhalte und Verwirrungen, in ein Stadium der Verunsicherung, das ständig das Schlimmste befürchten lässt – was dann, wenn es hereinbricht, jedes Mal noch überraschend genug daherkommt.

Schließlich bietet das Frühjahr noch zwei Heimatfilme, einen französischen und einen weiteren aus den USA. »Frontière(s)« ist eine Art europäische Version von »Texas Chainsaw Massacre«, ein aktuell abgewandelter Handlungsverlauf von Hippies-treffen-Redneckfamilie zu Rebellen-treffen-Nazifamilie: Um Authentizität bemühtes Tagesgeschehen wird anfangs gezeigt, relativ lang verfolgt man vier Jugendliche aus der brennenden Pariser Vorstadt, die sich vom Mob treiben lassen, sich mit der Polizei anlegen, die Unruhen für ihre eigenen Zwecke nutzen. Der Cinéma-Vérité-Stil bleibt haften und verleiht den weiteren Ereignissen ein seltsam realistisches Flair, wenn die Jugendlichen irgendwann zur holländischen Grenze flüchten, wo sie bei einer Familie unterkommen, die mit bloßer Schweinezucht nicht ausgelastet ist. Der Regisseur Xavier Gens macht in »Frontière(s)« nicht den

Fehler, Leatherface wieder aufleben zu lassen, trotzdem gibt es genug Fleischerhaken für alle, und das Blut fließt so reichlich, dass es mit Schläuchen von der Leinwand gespült werden muss.

Wesentlich sanfter ist da »All The Boys Love Mandy Lane« von Jonathan Levine. Es ist ein Mädchenfilm beinahe, eine reizvolle Variante des Highschool-Horrors auf jeden Fall. Natürlich gibt es Gewalt, junge Menschen müssen sterben und das nicht zu mühelos, aber die Atmosphäre ist heiter, der sommerliche Wochenendausflug auf eine texanische Ranch, der hier beschrieben wird, kann seine entspannende Wirkung nicht verbergen. Das mag unter anderem daran liegen, dass gerade Teenager sich so leicht von ihrer vernunftbegründeten Furcht vor einem Serienkiller ablenken lassen und statt dessen der Triebhaftigkeit nachgeben – eine Angewohnheit, die zwar an ihrem frühen Tod nichts ändert, ihn aber hübsch verbrämt, visuell wie emotional.

Weitere Teenager, diesmal kombiniert mit einer dysfunktionalen Familie, sind Bestandteil der Psychokrankengeschichte »A Tale Of Two Sisters«. Zwei Mädchen müssen, nach kurzem Aufenthalt in einer Anstalt, zurück nach Hause und dort mit allerlei Unannehmlichkeiten klarkommen: mit Visionen, einer finsteren Stiefmutter und ein paar übernatürlichen Erscheinungen. Charles und Thomas Guard, zwei Briten mit nichts als einigen preisgekrönten Kurzfilmen im bisherigen Angebot, führen hier Regie und nutzen klugerweise einen koreanischen Geisterfilm als Vorlage. Klug einerseits, weil asiatische Filme immer Renommee bedeuten, sobald man sich auf sie beruft, klug andererseits auch, weil gerade die Briten einen ähnlich selbstverständlichen Umgang mit Gespenstern pflegen.

Spätestens jetzt stellt sich die bekannte Frage, ob das nicht etwas bedeuten will, wenn Gruselschocker plötzlich hierzulande in geballter Form auftreten, ob das nicht von bevorstehender Apokalypse kündet, oder von zurückliegender, oder von Apokalypse jetzt. Diesen Gedanken allerdings kann man beruhigt verwerfen. Der Horrorfilm blüht überall, und das nicht erst seit Kurzem. Er wird nur seit Kurzem erst auch hier wieder sichtbar gemacht, jedenfalls über die DVD hinaus im Kino. Andererseits gibt es bei uns, wenn man von Michael Hanekes »Funny Games«-Remake absieht (und das entstand in Amerika) und wenn man auch ein paar studentische Probeläufe sowie den unvermeidlichen »Anatomie« beiseite lässt, sowieso kaum kreatives Interesse an diesem Genre. Also ist es doch die interessantere Frage, was es wohl heißen will, wenn der Horrorfilm überall anders entsteht, in etlichen europäischen Ländern, in Russland inzwischen, in den USA sowieso, üppig in Asien – nicht aber, fast überhaupt nicht, in Deutschland.

**»Der Nebel«** *USA 2007, Regie: Frank Darabont. Mit Thomas Jane, Marcia Gay Harden, Laurie Holden u.a., 127 Min. (Senator) Start: 17. Januar*

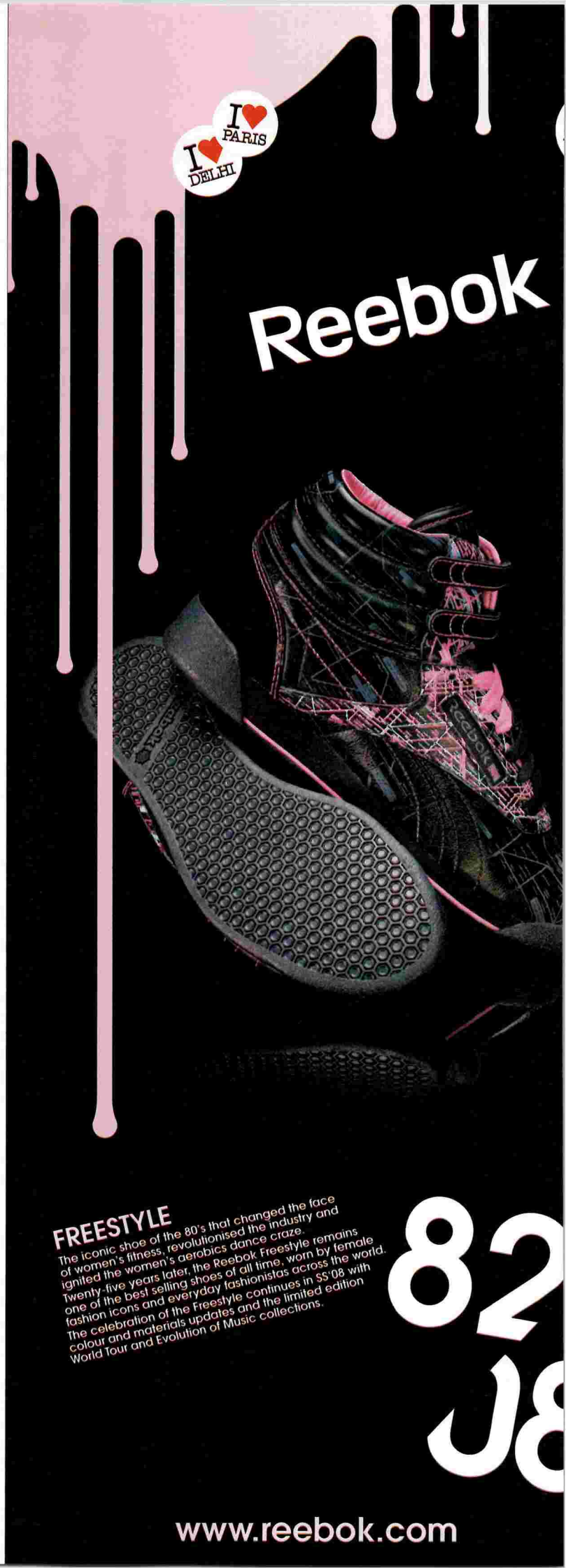
**»Saw IV«** *USA 2007, Regie: Darren Lynn Bousman. Mit Tobin Bell, Costas Mandylor, Scott Patterson u.a., 95 Min. (Kinowelt) Start: 7. Februar*

**»Das Waisenhaus«** *Mexiko / Spanien 2007, Regie: Juan Antonio Bayona. Mit Belén Rueda, Fernando Cayo, Roger Princep u.a., 110 Min. (Senator), Start: 14. Februar*

**»Frontière(s)«** *Frankreich / Schweiz 2007, Regie: Xavier Gens. Mit Karina Testa, Aurélien Wiik, Patrick Ligardes u.a., 108 Min. (Sunfilm) Start: voraussichtlich spätes Frühjahr*

**»All The Boys Love Mandy Lane«** *USA 2006, Regie: Jonathan Levine. Mit Amber Heard, Anson Mount, Whitney Able u.a., 90 Min. (Senator / Autobahn), Start: 13. März*

**»A Tale Of Two Sisters«** *USA 2008, Regie: Charles Guard und Thomas Guard. Mit Emily Browning, Arielle Kebbel, David Strathairn u.a., (Universal) Start: 24. April*



# ZURÜCK IN DIE VERGANGENHEIT – DIE NEUE DISNEY-POLITIK

***Paul Thomas Andersons »There Will Be Blood« – und warum künstlerische Höhenflüge im Hause Disney künftig rar gesät sein werden***

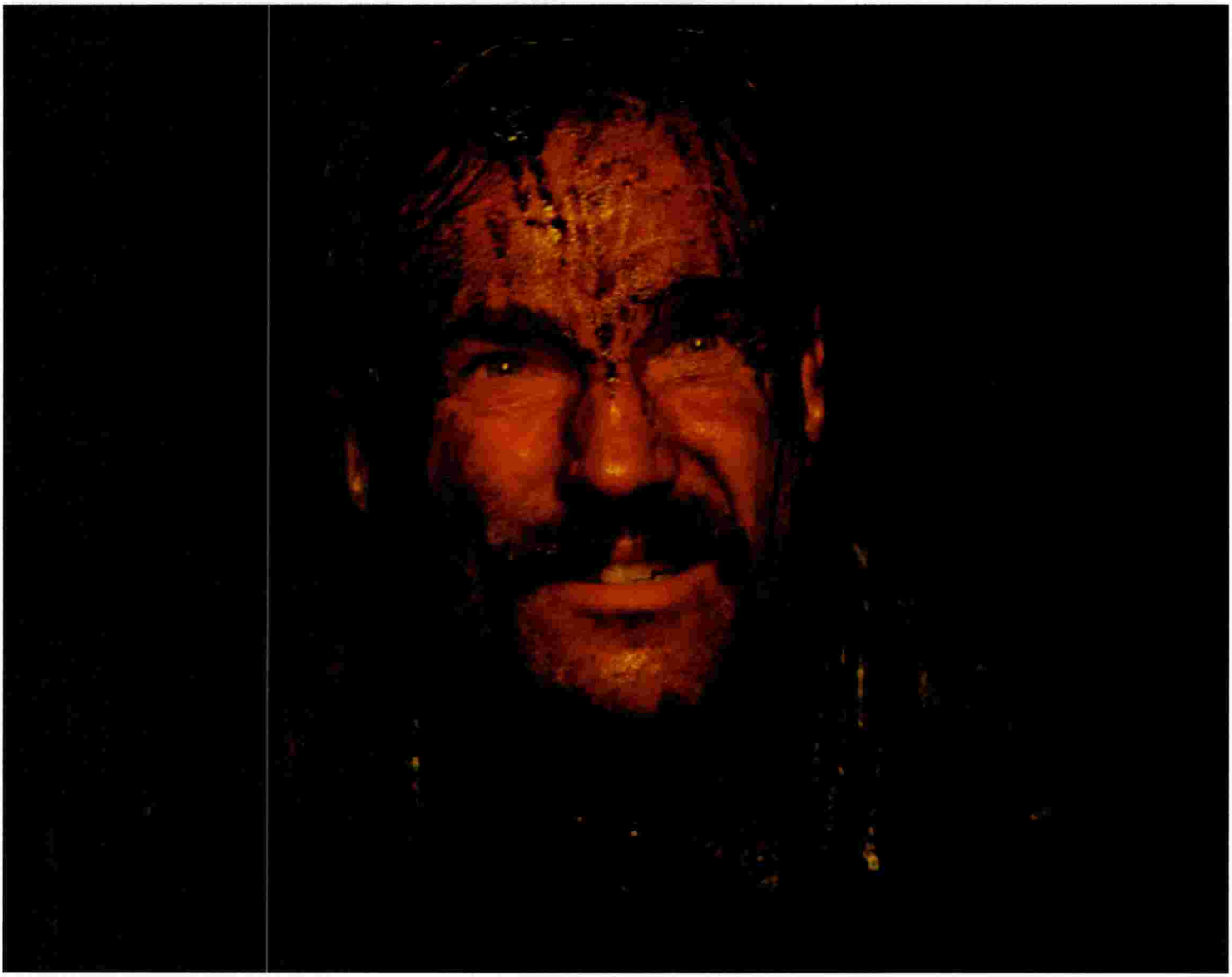
**TEXT:** TOMASSO SCHULTZE

Und siehe da, es begab sich, dass ohrenbetäubender Lärm anhob, ein Dröhnen wie von tausend Orgeln, eine Warnung, immer da, sich in den Kopf bohrend. Wie das Auto auf der Leinwand mit seinen beiden Passagieren, ein Vater und sein Sohn, durch Texas pflügend, immer auf der Suche nach dem schwarzen Gold, nach Öl, rücksichtslos alles hinter sich lassend. Bis schließlich nur noch der Mann da ist, allein zwischen unstillbarer Gier und religiösem Wahn, ausgeschlossen aus der Gemeinschaft der Menschen, mit nur einem verbliebenen Weg, dem Weg alles verschlingender und mit sich reißender Gewalt. Paul Thomas Andersons erster Film seit »Punch-Drunk Love« vor beinahe sechs Jahren ist eine Verfilmung von Upton Sinclairs Roman »Öl!« aus dem Jahr 1927, von dem er lediglich den Handlungsrahmen übernommen hat. Sein Interesse gilt nicht Sinclairs überpenibler politischer Analyse, seinem ›Muckraking‹, dem Aufdecken von Missständen. Er findet in dem Stoff einen biblischen Furor, welcher der Geschichte des Ölmagnaten Plainview einen allgemeingültigen, allegorischen Ansatz verleiht.

Es ist die Geschichte Amerikas, die Anderson da in traumhaft morbiden Bildern mit der Kontemplation eines Terrence Malick erzählt, zu gleichen Teilen »Citizen Kane« und »Heaven's Gate«, zugleich großartig und größenwahnsinnig also, und wie diese auf eine unvergleichliche Weise eigenwillig und visionär. Und dann doch so intim und tief empfunden, dass man gar nicht anders kann, als in dem Porträt des Nihilisten Plainview auch ein Porträt des als obsessiv bekannten Anderson zu entdecken, ein Porträt des Künstlers auf der rücksichtslosen Suche nach Inspiration, begleitet von einem Score von Radioheads Jonny Greenwood, der auf seine dissonant anschwellende Art eher an Stockhausen oder Glenn Branca erinnert denn an klassisches Hollywood. »There Will Be Blood« ist ein Wunder. Dass er ausgerechnet 2007 für Miramax entstand, eine hundertprozentige Tochter der Walt Disney Company und seit dem Ausscheiden der Miramax-Gründer Harvey und Bob Weinstein im Herbst 2005 wenig mehr als ein Dienstleister für den großen Konzern, ist das größte Wunder überhaupt.

Richard Cook ist, rein äußerlich, ein drolliger, jovialer Mann mit rundem Gesicht und Knopfaugen. Selbst seine Mitarbeiter bemühen den Vergleich mit einem Teddybären. 2002 wurde er vom damaligen Konzern-CEO Michael Eisner zum Chef der Disney Studios ernannt, nachdem der autokratisch herrschende Eisner dem vorherigen Filmchef Joe Roth den Laufpass gab, weil der ein 175-Mio.-Dollar-Budget für »Pearl Harbor« autorisiert

© 2007 Walt Disney Pictures



© 2007 Walt Disney Pictures

hatte, ohne Rücksprache gehalten zu haben, und der kurzfristig eingesetzte Peter Schneider nicht den Magen für die täglichen Inhouse-Scharmützel mitbrachte. Nachdem Eisner bislang auf Männer mit Hollywooderfahrung vertraut hatte, die er an Disney band, holte er nun einen Mann aus den eigenen Reihen, der den Konzern kannte und nur bedingt über Kontakte nach draußen verfügte. Richard Cook war der ultimative Company Man: Er hatte 1971 als Lokomotivführer in Disneyland begonnen und war Disney seither treu geblieben. Nach eigenen Aussagen ein »Kind, das nicht erwachsen werden will«, vermutete man in ihm eine willfährige Marionette Eisners. Aber Cook überlebte nicht nur Eisners durch massiven Druck der Mehrheitsaktionäre in die Wege geleiteten Sturz im Jahr 2005 (seinen Posten übernahm ein anderer Disney-Mann, Eisners bisherige rechte Hand Robert Iger), sondern trieb auch zielstrebig den kompletten Umbau der Filmabteilung voran – auch wenn das bisweilen brutalere Eingriffe erforderlich machte, als man sie sich von einem selbst erklärten Peter Pan erwarten würde: Produktionspräsidentin Nina Jacobson wurde ihre Entlassung im Sommer 2006 per Handy mitgeteilt, als sie sich im Kreißsaal befand, wo ihre Lebensgefährtin gerade das dritte gemeinsame Kind erwartete. Ihr folgte Oren Aviv, der zwar nur bedingt über Produktionserfahrung verfügte, dafür aber lange Jahre mit Cook in der Marketingabteilung gearbeitet hatte. There will be blood: Wo gehobelt wird, fallen Späne. Bei Disney wurde kräftig gehobelt.

Schon im Juli 2006 gab das neue Triumvirat Iger, Cook und Aviv eine radikale Neuausrichtung der Filmabteilung bekannt: Weniger Filme wolle man künftig produzieren, anstatt um die zwanzig nur noch zehn bis zwölf im Jahr, deutlich weniger als bei allen anderen Studios. Dafür sollte es sich um handverlesene Stoffe handeln, die nicht einfach nur erfolgversprechend sein, sondern vor allem zum Portfolio passen sollten. Das Profil des Studios wollte man geschärft sehen, die weltweit bekannte Marke Disney sollte prominenter genutzt werden, um die Möglichkeiten der Cross Promotion innerhalb des Konzerns besser ausschöpfen zu können. Das in der Vergangenheit für Verleihaktivitäten verwendete Banner Buena Vista ist mittlerweile abgeschafft. Der Verleih firmiert jetzt weltweit als Walt Disney Studios Motion Pictures. Was in der Folge Auswirkungen auf die Art von Filmen hat, die man ins Kino bringen wird. Buena Vista war 1984 von dem damals neuen CEO Eisner und dessen von seinem vorherigen Arbeitgeber Paramount mitgebrachten Studiochef Jeffrey Katzenberg als Disney-neutrale Verleihmarke forciert

worden, damit man künftig auch Realfilme für Erwachsene auswerten konnte. Weil das angestammte Kerngeschäft mit Zeichentrickproduktionen eine dauerhafte Flaute erlebte und das Maushaus in direkter Konkurrenz zu den angestammten Studios wettbewerbsfähig gemacht werden sollte, war der Schritt unerlässlich für den Fortbestand des Konzerns. Die neu geschaffene Produktionsfirma Touchstone (und ein paar Jahre später die kurzlebige Hollywood Pictures) steuerte die entsprechenden Titel bei. Parallel dazu wurde die Animationssparte von Katzenberg entrümpelt und im Sinne der Disney-Firmenphilosophie platziert: als reine Familienunterhaltung, mit klar definierten Auflagen bezüglich Altersfreigaben und inhaltlicher Ausrichtung. »Wichtig sind drei Parameter, die erfüllt sein müssen: keine unnötige Gewalt, keine sexuellen Situationen, keine verdorbene Sprache«, umriss Mark Zoradi, Chef von Disney International, vor zwei Jahren das geltende Regelwerk. Blut kann weiter vergossen werden, nur sehen darf man es nicht. Wenn künftig zehn von zwölf Filmen im Jahr unter der Marke Disney segeln, kann man sich vorstellen, wohin die Reise gehen wird.

Wem die Fantasie fehlt, der kann aber auch einfach das Disney-Verleihprogramm des letzten Jahres studieren: Familienschmonzetten wie »Wild Hogs« und »Daddy ohne Plan« miefen nach düstersten fünfziger Jahren, das Flaggschiff »Pirates Of The Caribbean« basiert auf einer hauseigenen Disneyland-Attraktion und steht in der Tradition des allerersten Disney-Realfilms, »20.000 Meilen unter dem Meer«. »National Treasure 2« ist so seelenlos, wie es Produktionen von Jerry Bruckheimer nun einmal zu sein pflegen, aber lässt wegen der inhaltlichen Restriktionen auch den sonst so reizvollen, weil grotesken Blutzoll bisheriger Filme Bruckheimers vermissen. Der wird es verkraften können: Noch nie war er erfolgreicher als mit auf den Rücken gebundenen Händen. Und schließlich gab es im Programm noch zwei Animationsfilme, einer von Disney (»Meet The Robinsons«), einer von den Hitlieferanten von Pixar (»Ratatouille«), die Disney erst 2006 für die Summe von 7,4 Milliarden Dollar ins Magic Kingdom eingemeindete. Ein kleines bisschen verbliebene Subversion lässt sich in dem Weihnachtsmusical »Verwünscht« entdecken, eine zuckersüße Persiflage auf traditionelle Disney-Märchen, das so camp geraten ist, dass es mühelos die Leerstelle zwischen »Mary Poppins« und der »Rocky Horror Picture Show« auffüllt.

Back to the past: Disneys konsequente Rückbesinnung auf die Ursprünge des Filmstudios macht wirtschaftlich Sinn. Der bisherige Erfolg gibt dem Studio auch Recht. Doch beängstigend ist natürlich der enge Rahmen, der fortan inhaltlich gesteckt wird: Wer ausschließlich für die große Masse produziert, wird wenig mehr bieten können als Filme, die per Komitee gestaltet wurden. Individualität und unbequeme Perspektiven gibt es nur noch, wenn man davon ausgehen kann, dass der Blutdruck der Aktionäre nicht unnötig in die Höhe getrieben wird. Vor allem aber leistet das perfide Selbstzensur-Szenario auch dem eigentlich Mitte der sechziger Jahre obsolet gewordenen Hays-Code vorauseilenden Gehorsam, ohne dass dies von offizieller Stelle eingefordert worden wäre.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass »There Will Be Blood«, der vorerst wohl letzte Ausrutscher im magischen Königreich des großen Gleichmachens, von Miramax ausgewertet wird. Der New Yorker Independent, der von Disney 1993 erworben worden war, hatte der Mutterfirma immer wieder Ärger mit einflussreichen religiösen und konservativen Gruppierungen beschert, beginnend mit den Aufregern »Priest« und »Kids« Mitte der neunziger Jahre. Die Spannungen zwischen den Weinstein-Brüdern und Disney kulminierten schließlich mit Michael Moores »Fahrenheit 9/11«, dessen Auswertung Miramax von Michael Eisner untersagt wurde, was zum endgültigen Bruch führte: Die Weinsteins gründeten die bislang glücklose Weinstein Company, Miramax wurde in die Hände von Daniel Battsek übereignet. Während die Weinsteins selbst an die dreißig Filme im Jahr in die Kinos brachten, wurde der Output von Miramax auf vier bis fünf Filme reduziert. Battseks Auswahl kann sich sehen lassen: Die Regiedebüts »The Lookout« (Scott Frank) und »Gone Baby Gone« (Ben Affleck) und die Oscar-Anwärter »No Country For Old Men« von den Coen-Brüdern (der außerhalb der USA bei Paramount im Verleih ist) und »There Will Be Blood« weisen den neuen Miramax-Chef als Mann mit einem feinen Händchen für außergewöhnliche Stoffe aus. Blutvergießen ist allerdings auch hier vorprogrammiert: Während Miramax seine Filme in den USA selbst ins Kino bringt, werden sie im Rest der Welt von Disney ausgewertet. Inwiefern das langfristig mit der Philosophie von einer sauberen Welt ohne Gewalt, Sex und Flüchen zu vereinbaren ist, wird man sehen. Wenn »There Will Be Blood« tatsächlich zum Abräumer bei den Oscars werden sollte, wie es sich andeutet, wird Disney mit seiner Schizophrenie leben müssen – wie im Film Daniel Day-Lewis als Ölmagnat zwischen Gier und religiösem Wahn.

**»There Will Be Blood«** *USA 2007, Regie: Paul Thomas Anderson. Mit Daniel Day-Lewis, Paul Dano, Martin Stringer u.a., 158 Min., (Walt Disney Pictures)*

# IN SCHÖNER VORAUSSAGBARKEIT DEM REIZ DES KINOS NACHGEBEN

## *»Filth And Wisdom« von Madonna*

**TEXT:** RALF KRÄMER

Madonna ist ein Ukrainer. Ihr neues Alter Ego trägt Dreitagestoppeln, Stalinschnauzer und Goldkettchen über dem Feinripphemd. Er heißt Andriy, schnoddert akzentreich ins Publikum: »Wenn ich sterbe, gehe ich zur Hölle. Nicht, weil ich unbescheiden war, sondern weil ich die Wahrheit gesagt habe.« Schnitt. Vorspann. Der kleine, lustige Film heißt »Filth And Wisdom«, Co-Autorin und Regisseurin: Madonna. Sie wird in den folgenden 81 Minuten ein halbes Dutzend Geschichten aus der multikulturellen Londoner Working Class präsentieren, sich vor ihrem wichtigsten Lehrer verneigen und Britney Spears umarmen. Doch der Reihe nach.

Holly, Juliette und Andriy leben unter einem Dach, überleben mit ungeliebten Jobs. Holly (recht unauffällig: Tänzerin, Model und Kleindarstellerin Holly Weston) träumt von der großen Ballettkarriere, während sie mit ihren Schläppchen auf Kakerlaken eindrischt. Geld verdient sie im Stripschuppen von Harry Beechman (Stephen Graham, zuletzt als Nazischläger in »This Is England« an der Seite von Vicky McClure zu sehen, die hier wiederum Juliette spielt). Von der strengschönen Erscheinung noch am ehesten Madonna ähnlich, steht jene Juliette an der Kasse eines indischen Apothekers, sammelt für Kinder in Afrika, wohin sie sobald wie möglich auswandern möchte, als Krankenschwester. Wo wir von karitativen Gesten sprechen: Beim Live-Earth-Konzert letztes Jahr verwunderte Madonnas Ansage »On the subject of global warming, I'd like to introduce my roman gypsy friends from GOGOL BORDELLO.« Spielte sie mit der globalen Erwärmung auf Frontmann Eugene Hütz leichte Verstrahltheit an (zudem soll er als Teenager mit seiner Familie nach der Tschernobylschmelze aus der Ukraine nach New York geflohen sein) oder wollte sie mit dem gemeinsam zu Grabe getragenen »La Isla Bonita« nur festhalten, wessen Insel am Ende jeden Meeresspiegelstand wird überragen können?

Wie auch immer, Hütz hatte schon in der Verfilmung von »Alles ist erleuchtet« den klischeeirren Michael-Jackson-Imitator aus der Ukraine gemacht, was ihn, neben dem hoch energetischen Roma-Punk seiner Band, als Moderator und zentrale Figur von »Filth And Wisdom« empfahl. So sehr hetero wie schwul versohlt er als Andriy Anzugträger in seinem privaten SM-Studio. Mindestens so vielfältig kostümiert wie Madonna im Laufe ihrer Shows, verfolgt er diesen Job zwar mit Freude, führt ihn aber bei einem Kellerkonzert per Rückblende auf das Verhältnis zu seinem Vater zurück: die Ledergürtelschläge für den Sohn werden in der Gegenwart zum Beat der Band. Hat Madonna jemals zuvor derart psychologisiert? Entzückend hingegen jene Szene, in der Andriy ins Büro einer Plattenfirma vordringt, einen Stapel selbst gebrannte Demos abliefern möchte und stattdessen noch im Rauswurf den Bodyguards an seiner Seite die CD-Rs in die Jacketttaschen stopft. Im leidenschaftlichen Ehrgeiz erkannte Madonna stets ihresgleichen.

Zwei Hommagen gehören zu den Schlüsselszenen des Films. Eine ausgiebig gefilmte Tanzprobe im Stripteaseclub wird zur Andacht, unterlegt mit der über 400 Jahre alten Eremitenhymne »O Solitude« von Henry Purcell. Blende in das Arbeitszimmer eines Professors. Er schreibt nichts mehr, seit er erblindet ist, umarmt voller Sehnsucht die Bücher in seinem Regal, riecht, reibt sich an ihnen. Andriy wird aus seinem Gedicht »The Wanderlust King« einen Punksong zum Mitgröhlen machen, der Professor (gespielt vom Christopher-Walken-Double Richard E. Grant) wird weinen vor Glück. Diese zärtlich gezeichnete Rolle trägt den Namen Christopher Flynns – Madonnas Tanzlehrer in frühen New Yorker Zeiten, der 1990 an Aids verstarb.

Und dann kommt ›der‹ Auftritt. Das Licht schummert bitchig blau, der DJ bricht den gerade laufenden Madonna-Track abrupt ab, Spot auf Holly, im weißen Hemd und Karorock von der Bar zur Bühne tänzelnd, »Hit Me Baby, One More Time« setzt mittendrin ein: »My loneliness is killing me...« Hoffentlich erwischt die Gewürdigte noch einen nüchternen Moment, um dieses erneute Zeichen großschwesterlicher Zuneigung zu erhalten. (Ob Madonna und Britney damals ihre Handynummern austauschten?)

Hübsche Szenen hat Madonna geschrieben, mit ihrem jungen Chefautor Dan Cadan, der schon Assistent bei den ersten Filmen vom Gatten Guy Ritchie gewesen war. Patentierte Stammtischkalauer (»Fuck a duck and try to fly« usw.) schützen den Schund (und die geschundenen Protagonisten) vor zu viel Weisheit. Zwischendurch allerdings wirken die ineinander verschachtelten Szenen so beliebig, dass man nach jeder Schwarzblende schon den Abspann vermutet. Kein Wunder, die gängigen Branchendienste meldeten »Filth And Wisdom« noch im Januar als 40-Minüter, offensichtlich kam in den zwei Wochen Drehzeit

genügend Material zusammen, um das Ganze auf das Doppelte zu strecken. Bemerkenswert ist (neben der Tatsache, dass die Regisseurin selbst nicht mal zu einem Gastauftritt vor die Kamera kam) die schmucklose HD-Videoästhetik, am Licht wurde gespart, streckenweise sieht der Film so billig aus, wie die sperrmüllverdächtige Ausstattung in Andriys Wohnung. Also: wozu das alles?

Madonna, vor einem knappen Vierteljahrhundert von Diedrich Diederichsen sowohl zum »bezeichnendsten« als auch zum »vielleicht interessantesten breitenwirksamen Popstar unserer Tage« gekürt, träumt von der Anerkennung als Filmschauspielerin seit es Spex gibt, mindestens. Jedoch, die Leinwandkarriere entzog sich ihres sonst so souveränen Zugriffs, eben weil Souveränität einer überzeugenden Schauspielleistung durchaus im Wege stehen kann. Man muss ja nicht jedes Talent haben. »I lost my memory in Hollywood«, sang sie, frisch verheiratet, 2000. »I've had a million visions, bad and good«, blickte sie zurück – und voraus: »I tried to leave it but I never could.« Man kann von »Filth And Wisdom« als bestmöglicher Konsequenz dieses Unvermögens sprechen. Denn auch wenn in London, unter der schützenden europäischen Dunstglocke gedreht wurde – überall, wo »And... Action!« gerufen wird, entsteht schließlich ein ›Hollywood of the mind‹. Madonnas Rolle als Regisseurin, die es nicht erlaubt, nur als Maskerade aufgesetzt zu werden, versetzte sie in die Lage, sich tatsächlich neu zu erfinden, sich auf einem Feld noch einmal als Debütantin bewähren zu müssen. Daher sieht »Filth And Wisdom« auch so aus – wie Hunderte andere ungestüme, witzige, fragmentarische, zum Teil ungelenke Erstlingsfilme. Argzuwöhnen, dies sei eine weitere bewusst gesteuerte Imagekampagne (inklusive einiger im Netz verstreuter Setschnappschüsse, auf denen Madonna manchmal tatsächlich gestresst aus dem Kaputzenpulli schaut) hieße, der PR den Sieg über den Menschen einzuräumen – dagegen zu kämpfen ist die Mühe immer wert. Indes, auszuschließen wäre es nicht.

Es spricht nichts Zwingendes dafür, dass Madonna einen zweiten Film folgen lassen wird. ›Her show will go on‹. Im März wird man sie in die Rock'n'Roll Hall of Fame aufnehmen, einen Monat später erscheint ihre neue CD. »Filth And Wisdom« wird eine Fußnote bleiben, zumindest bis der Gypsy-Punk Gogol Bordello Spuren in den Hits aller Madonna-Nachfolgerinnen hinterlassen wird. In dem Moment könnte man das östliche Europa zum Zentrum des nächsten »Weiter« erklären, Eugene Hütz kehrte dann in seine Heimat zurück, Kiew würde das neuere New York, London oder Berlin wird der heißeste Ort der Welt. Soll dann keiner sagen, Madonna hätte es nicht gewusst.

Wenn man an einen vergleichbaren internationalen Star denkt, der in schöner Regelmäßigkeit dem Reiz des Kinos nachgibt, kommt man einmal mehr nicht um Bob Dylan herum. Natürlich ist sein Ehrgeiz als Darsteller von Madonnas Ambitionen so sehr verschieden, wie es sein Auftritt in »Pat Garrett jagt Billy the Kid« und ihrer in »Evita« oder die Alben »Nashville Skyline« und »Music« sind. Aber beider mythisches Heldenkabinett speist sich aus dem Hollywood der fünfziger Jahre, beide traten mit mäßigem Erfolg in zum Teil dubiosen (sie: »Body Of Evidence«, er: »Hearts Of Fire«) Haupt- und Nebenrollen auf, auch Dylan versuchte sich mit »Renaldo & Clara« als Regisseur und gab sich zuletzt in seiner eigenen Maske ein filmisches Sprachrohr. Als Jack Fate in »Masked And Anonymous« raunte er: »The way we look at the world is the way we really are. See it from a fair garden and everything looks cheerful. Climb to a higher plateau and you'll see plunder and murder.« Madonna, maskiert als Andriy, macht es handlicher, genauso, wie es ihre Lyrics schon immer waren: »Without darkness, there is no light. Without lemon, no sugar, without filth, no wisdom.« So wie Bob Dylan in »Masked And Anonymous« eine etwas krude Verlängerung seines erzählerischen Universums packte, scheint durch »Filth And Wisdom« Madonnas an Signalen reiches Gebrauchsvokabular durch. Wie sich die Poesie dort und der Pop hier gegenüberstehen, überschneiden sich in ihrer Mitte die »Political World« (Dylan) und die »Material World« (Madonna). Dort »God save the secrets«, wie Todd Haynes einen seiner Dylans in »I'm Not There« sagen lässt, hier werden gelüftete Geheimnisse und »Confessions« versprochen. (Die eigentlich fürs Kino gedrehten Tourdokumentation »I'm Going To Tell You A Secret« kam auf maximal zwei unverstellt dokumentierende Madonna-Momente.) Es ist der Unterschied zwischen Zeigen und Erzählen.

**»Filth And Wisdom«** *Großbritannien 2008, Regie: Madonna. Mit Eugene Hütz, Richard E. Grant, Stephen Graham u.a., 81 Min. (Exposure / HSI) Noch kein Starttermin*

*»Inauguration Of The Pleasuredome« - 1954,*
*Anais Nin mit Vogelkäfig © 2008 Fantoma*

# VOLLRAUSCH IM REICH DER SPHINX

***Kenneth Anger gilt nicht nur als Pionier des Musikvideos und als mittlerweile recht garstiger alter Mann, vor allem kennt man ihn als mit blühender Fantasie gesegneten Mythenspinner, der seit 1947 mit einem Arsenal recht alltäglicher Protagonisten wie Bodybuildern, Feuerwerkskörpern, gemeinen Harlekinen und Springbrunnen verlockend wüste Albtraumsequenzen erschafft. Seit kurzem sind Angers oft unverstandene und u. a. von Martin Scorsese, Gus van Sant und David Lynch gern zitierte Werke endlich auf DVD erhältlich – inklusive hundsgemeiner Off-Kommentare des Meisters selbst.***

**TEXT:** HARALD PETERS

*v.l.n.r.: Marianne Faithfull in »Lucifer Rising« (1972); zwei Genderstudien aus »Scorpio Rising« (1964) © 2008 Fantoma*

Es hat dann doch etwas länger gedauert, als er sich das vorgestellt hatte. Kenneth Anger, legendärer Filmemacher, Satanist und Autor des Klatschbestsellers »Hollywood Babylon«, erwähnte bereits im Herbst 2006 bei einem Interview in Wien, dass die Veröffentlichung seiner Filme auf DVD nur wenige Wochen bevorstehe. Eine Aussicht, die dem strengen alten Herrn zumindest eine gewisse Genugtuung zu verschaffen schien – ansonsten vermittelte er mühelos den Eindruck, dass man ihm besser keine dummen Fragen stellt. Was nicht so einfach ist, wenn man bedenkt, dass Anger aufgrund seines fortgeschrittenen Alters ziemlich schwerhörig ist und dazu neigt, jede simple Frage als unbotmäßige Kritik an seiner Kunst, seiner Person und allen anderen Dingen, die ihm heilig sind, misszuverstehen.

»Wenn Sie etwas über mich schreiben, dann ist Folgendes wichtig«, stellte er fest: »Dass ich 1930 zur Welt kam, dass ich jetzt also in meinen Siebzigern bin, dass ich gesund bin, dass ich in dieser Hinsicht also keine Probleme habe. Ich bin ein aktiver Filmkünstler. Und ich mache keine Musikvideos, obwohl ich Popmusik in meinen Filmen benutze. Die Leute, die Musikvideos drehen, haben meine Ideen geklaut.«

Zwar ist Anger eigentlich drei Jahre früher, nämlich am 3. Februar 1927 als Kenneth Wilbur Anglemyer in Santa Monica geboren, aber er besteht darauf, exakt drei Jahre später auf die Welt gekommen zu sein – nicht etwa, um sich jünger zu machen, die Sterne standen 1930 einfach besser. Anger ist jemand, der auf so etwas achtet. Zur Wahrheit pflegt er eine entspannte Haltung. Denn was ist schon Wahrheit im Vergleich zu einer guten Geschichte? Und gute Geschichten hat er reichlich zu erzählen.

Etwa, dass er schon mit fünf Jahren zum Film kam – also eigentlich mit acht –, um in Max Reinhards »A Midsummer Night's Dream« an der Seite von Mickey Rooney den kleinen Prinzen zu spielen. Laut den Unterlagen des verantwortlichen Studios MGM wurde der kleine Prinz allerdings von einer gewissen Sheila Brown gespielt. Oder dass er bereits mit elf Jahren, also mit vierzehn, als Filmemacher reüssierte und einen Kurzfilm mit dem unschlagbaren Titel »Who's Been Rocking My Dreamboat« drehte. Dummerweise hat der Film die Zeit nicht überlebt. Auch die fünf folgenden Werke »Tinsel Tree« (1942), »Prisoner Of Mars« (1942), »The Nest« (1943), »Drastic Demise« (1945) und »Escape Episode« (1946) sind nicht erhalten, weshalb »Fireworks« von 1947 mangels Alternativen als der erste von Angers Filmen gilt.

Anger drehte »Fireworks« gemeinsam mit einem Bodybuilder und einer Handvoll Seeleuten in seinem Elternhaus, während die Familie gerade übers Wochenende unterwegs war. Inhaltlich geht es in dem Kurzfilm um einen romantisch veranlagten jungen Mann, der davon träumt, von einer Horde übler Matrosen missbraucht zu werden. In der Schluss-

*Titelsequenz zur DVD »The Films Of Kenneth Anger Vol. I« © 2008 Fantoma*

szene sieht man einen Feuerwerkskörper in seinem Hosenschlitz explodieren. Wie man sich denken kann, stand die Handlung einem größeren Publikumserfolg im Wege. »Nun ja, das Thema des Films fiel wohl etwas aus dem Rahmen«, kommentiert Anger. Weil »Fireworks« in den USA nur wenige Male gezeigt werden konnte, schickte er ihn nach Biarritz zum Festival du Film Maudit, eine Veranstaltung, die sich auf zensierte und moralisch bedenkliche Werke spezialisiert hatte. »Sechs Wochen später hatte ich einen Brief von Jean Cocteau in der Post, in dem stand, dass er dem Film einen Preis zuerkannt hatte, das war ein handgeschriebener Brief.« Also dachte Anger sich, dass man seine Arbeit in Europa mehr wertschätzte als in seiner Heimat und kaufte sich ein Flugticket nach Paris. Im Frühjahr 1950 kam er dort an und wurde von Cocteau und Jean Genet herzlich empfangen.

Inklusive »Fireworks« sind alle Filme, die Anger bis zu seinem Opus Magnum »Lucifer Rising« von 1972 drehte, auf den beiden DVD-Editionen »The Films Of Kenneth Anger Vol. I & II« vereint. In »Puce Moment« (1949), einem Fragment des unvollendet gebliebenen und daher auch nicht existierenden Werks »Puce Women«, sieht man eine Frau ein Kleid auswählen. Anger will das Werk als Hommage an die Schauspielgöttinnen der Stummfilmzeit verstanden wissen. »Rabbit's Moon« (1950) handelt irgendwie von einem Pierrot, der sich den Mond anschaut und später von einem gemeinen Harlekin gepiesackt wird. Angeblich setzt Anger darin ein japanisches Märchen mit den Mitteln der Commedia dell'Arte um. In »Eaux d'artifice« (1953) lässt Anger eine kleinwüchsige Frau mit erheblichem Kopfschmuck bei Nacht zu Vivaldis »Vier Jahreszeiten« durch den Garten der Villa d'Este in Tivoli laufen, wobei das Hauptaugenmerk auf dem Springbrunnen liegt – selten hat man so wunderschöne Springbrunnenbilder und so wunderschöne Überblendungen von Springbrunnenbildern gesehen.

Wenn sich der geneigte Zuschauer mitunter fragt, was Anger sich bei seinen Filmen wohl gedacht haben mag, gibt es zwei Antworten – ›nichts‹ und ›alles‹. »Inauguration Of The Pleasuredome« setzt sich etwa mit den Mythen des Ordo Templi Orientalis auseinander, einer Geheimorganisation, die der britische Populärsatanist Aleister Crowley einst gründete und deren Mitglied Kenneth Anger seit Jugendtagen ist. Okkultisten mögen den Film dechiffrieren können, für alle anderen ist wichtig: Er sieht großartig aus, ist meisterhaft gefilmt und geschnitten, und die Schriftstellerin Anaïs Nin hat darin eine tragende Rolle – sie trägt einen Vogelkäfig auf ihrem Kopf.

Kenneth Angers filmgeschichtlich viel zitiertes Meisterwerk »Scorpio Rising« (1964) kommt für den Betrachter wiederum höchst bedeutungsschwanger daher, auch wenn es laut Anger wenig bedeutet, zumindest nicht viel. Die Bilder von Motorradrockern, die an ihren Maschinen herumschrauben, sich später stadtfein machen, eine wüste Party feiern, sich die Bäuche mit Senf beschmieren, zwischendurch eine Kirche schänden und später um die Wette fahren, während Aufnahmen von James Dean, Marlon Brando, Jesus und Hitler dazwischengeschnitten werden und alle möglichen Popsongs der frühen sechziger Jahre laufen – für Anger gleicht all dies einem Dokumentarfilm: »Eigentlich habe ich bei dem Film gar nichts inszeniert«, erzählt Anger im Off-Kommentar auf der DVD. »Ich habe diese Jungs getroffen und einfach ihren Alltag gefilmt.« Das ist nicht nur interessant, das ist auch crazy und verrückt.

Sind die insgesamt zehn Filme an sich schon großartig und filmhistorisch schwerwiegend, was den Einsatz von Popmusik im Film anbetrifft, gar revolutionär und in ihrem Einfluss auf Regisseure wie Martin Scorsese, Gus van Sant, David Lynch, Rainer Werner Fassbinder oder Gregg Araki maßgeblich, so macht der Off-Kommentar die beiden DVDs zu einer unverzichtbaren Anschaffung. Aus Kenneth Angers Erklärungen zu »Lucifer Rising« (1972) erfährt man etwa beiläufig, dass Marianne Faithfull ihr Heroin im Make-up-Koffer über die ägyptische Grenze zu den Dreharbeiten schmuggelte, sich jedoch im permanenten Vollrausch mit dem Zeug das Gesicht puderte. Außerdem rauchte sie Zigaretten. Anger, der 2002 den bislang wenig bekannten Antiraucherfilm »Don't Smoke That Cigarette« drehte, bemerkt dazu lakonisch: »Sie wird an Zigaretten sterben, das prophezeie ich.« Oder wie Martin Scorsese so treffend im Begleitheft schreibt: »Es wird Zeit, dass Kenneth Angers Schaffen besser erhältlich wird, denn er ist einer unserer größten Künstler.«

**»The Films Of Kenneth Anger Vol. I«**
*1947-1954, 90 Min.*
**»The Films Of Kenneth Anger Vol. II«**
*1964-2002, 140 Min., beide Region 0 (Fantoma). In Deutschland u.a. erhältlich bei Videodrom, www.videodrom.com*

# BILDSCHIRMLEUCHTEN

## *Neuerscheinungen auf DVD im März und April*

**TEXT:** RALF KRÄMER

*»Solange es Menschen gibt«*

*»Ferien«*

*»American Gangster«*

»Das Wichtigste in diesem Geschäft sind Integrität, harte Arbeit, Familie. Vergiss nie, woher du kommst.« Das Wort hat Frank Lucas. Der schaut sich mit seinem Ziehvater, dem Gangster Ellsworth Johnson, 1968 ungläubig in einem gerade eröffneten Discounter für Unterhaltungselektronik um. Johnson überfordert es, das neuartige Geschäftsprinzip »Geiz ist geil« auf die Schnelle mit dem karitativen Engagement, mit dem er sich Ruhm und Rückhalt im heimatlichen Harlem erkauft hat, zusammendenken – sein Herz stellt das Schlagen ein. Frank Lucas hingegen denkt zu Ende und überträgt die Idee, Ware auf direktem Weg zum Dumpingpreis an den Mann zu bringen, aufs Drogengeschäft: Er importiert Heroin direkt vom vietnamesischen Hersteller, in Soldatensärgen. Denzel Washington gibt Lucas als superseriösen Geschäftsmann, dem es schlicht gegen die Prinzipien geht, wenn Schmarotzer ohne Integrität an ihm verdienen wollen, korrupte Cops zum Beispiel. Am Ende von Ridley Scotts souveränem »American Gangster« müssen drei Viertel der Stellen im Drogendezernat neu besetzt werden; so findet sich die tatsächliche Orientierungslosigkeit, wer in der Welt nun gut oder böse ist, in ambivalenten Hollywoodhelden wieder.

Das konnte dem Inder Vishal Bharadwaj nicht passieren, schließlich hat er sich für seine Mafiasaga »Maqbool« keine wahre Geschichte, sondern Shakespeares »Macbeth« zum Vorbild genommen. Eben dem (Irfan Khan aus »Darjeeling Limited«) wird die Kontrolle der Bollywood-Studios von seinem Paten übertragen, den er bald darauf eigenhändig beerbt. Die bollywoodtypische Theatralik wird in diesem reizvollen Thriller zwar eher ironisiert als ausgespielt, doch das reicht schon, um quasi im Vorbeigehen den hierarchischen Kult der Mafia als fragiles Schmierentheater zu demaskieren.

Das Spiel mit (Kino-)Mythen funktioniert auch in »Atlantic City« und machte den Krimi über einen Möchtegerngangster (Burt Lancaster), der sich in eine unglückliche Casinokellnerin (Susan Sarandon) verliebt, zu einem der beliebtesten Filme des großen französischen Regisseurs Louis Malle. Vierzehn Jahre nach »Atlantic City« kehrte Malle für seinen letzten Film, die charmante Tschechow-Adaption »Vanya – 42. Straße« noch einmal in die USA zurück. Beide Filme erscheinen nun erstmals auf DVD, in einer Box, ergänzt um »Auf Wiedersehen, Kinder«.

Zusammengestrichene künstlerische Freiheit, seine jüdische Ehefrau und der Ruf Hollywoods ließen den erfolgreichen deutschen Regisseur Detlef Sierck 1937 nach Amerika emigrieren und den Namen Douglas Sirk annehmen – er wurde zum erfolgreichen Melodramenmeister Hollywoods, skeptisch beäugt von der Kritik, bewundernd umarmt von Fassbinder, inspirierend für Michel Stipe, zumindest was den R.E.M.-Song »Imitation Of Life« angeht. Der unter dem blöden deutschen Titel »Solange es Menschen gibt« laufende letzte Langfilm Sirks präsentiert Lebenslügen als psychisch deformierendes Überlebensmittel. Am Strand von Coney Island lernen sich zwei verwitwete Mütter kennen. Wir schreiben 1958, die Rollen sind sofort verteilt, die schwarze Annie zieht als Hausmädchen bei der weißen Lora ein, die bald darauf ihren späten Durchbruch als Schauspielerin feiert. Zwischen den Welten: Annies Tochter Sarah Jane. Ihr ist von ihrem weißen Erzeuger nur die Hautfarbe geblieben – und die Sehnsucht, als Vollweiße anerkannt zu werden. Das Jacko-Syndrom, gewissermaßen. Frank Skinners zwischen Romantik und Jazz hin und her gezerrter Score in Verbindung mit Sirks genialer Lichtarbeit verdichtet das Rührstück zu einem unwiderstehlichen, existentiellen Drama. Zeitgleich erscheinen vier weitere Sirk-Filme endlich auf DVD: »Was der Himmel erlaubt« und die kleine »Douglas Sirk Collection« (inklusive »All I Desire«, dem Gegenstück zu »Imitation Of Life«, mit Barbara Stanwyck in der Rolle einer gescheiterten Actrice).

Fatih Akins in Essen und Ankara aufgewachsener Kollege Thomas Arslan hat im Gegensatz zu Akins ausuferndem »Auf der anderen Seite« die Konflikte mehrerer Generationen örtlich verdichtet, in den »Ferien«, in einem idyllischen Haus, in einer trügerischen Oase in der uckermärkischen Wüste. Hier schweigen entfremdete Paare, pflaumen sich Annas (Angela Winkler) blonde Töchter an: »Ich ruhe mich aus.« »Wovon denn?« Mit den Mitteln Loriots wundert sich die sogenannte Berliner Schule (die ja wenig anderes ist als Eric Rohmer ohne die Leichtigkeit des Seins) schon fast ironisch über sich selbst. Was Akin nach außen trägt, machen Arslans Helden mit ihren Magengeschwüren aus, nahezu unsichtbar. Wenn man Akin und Arslan dabei zusieht, mit welcher unantastbaren Aura sie Hanna Schygulla und Angela Winkler – eigentlich Heroinen ihrer Regisseurvorgänger – ins Bild setzen, hofft man hin und wieder, die Damen mögen grün anlaufen und aus der Haut fahrend ihre Blusen zerreißen. Wie Dr. Banner eben, der sich auf der Suche nach seinen verborgenen Kräften nicht in andere Welten begab, sondern eine Gammastrahlendusche nahm, aus der er als zorniges Über-Ich, als »Unglaublicher Hulk« herauskam. Transformation statt Imitation – auch eine Sackgasse. Noch.

**»American Gangster«** *(USA 2007, Universal)*
**»Maqbool«** *(Indien 2003, Rapid Eye Movies)*
**»Louis Malle – Drei Gesichter eines Regisseurs«** *(USA/F 1980-1994, Concorde)*
**»Solange es Menschen gibt«** *(USA 1958, Carol Media)*
**»Was der Himmel erlaubt«** *(USA 1955, Carol Media)*
**»Douglas Sirk Collection«** *(USA 1953-1957, Koch Media)*
**»Auf der anderen Seite«** *(D/Türkei 2007, Pandora)*
**»Ferien«** *(D 2006, Filmgalerie 451)*
**»Der unglaubliche Hulk – Staffel 1«** *(USA 1987, Koch Media)*

*Szenenbild aus »Betty«, © 2008 Concorde Home Entertainment*

# EIN FRAUENAUSTAUSCH

***Die Schauspielerinnen offenbaren Teile ihres eigenen Selbst, neue Facetten ihrer Gesichter und Körper, und die Retrospektiven sind so dominant, dass sie die ganze Gegenwärtigkeit besetzen: In Claude Chabrols Film »Betty« – nach Georges Simenons gleichnamigem Roman – rettet die Witwe eines Kunstprofessors eine ihr unbekannte Femme Fatale vor dem Absturz. Warum, bleibt unklar. »Gäbe es nicht solche Geheimnisse, wäre man nicht in einem Chabrol-Film«, schreibt Kulturtheoretiker Klaus Theweleit anlässlich der DVD-Wiederveröffentlichtung des Films.***

**TEXT:** KLAUS THEWELEIT

»Betty« ist ein Film der Naheinstellungen. Binnenräume, Halbdunkelheiten, Gesichter, Gegenstände; unter diesen an erster Stelle: Whiskygläser. Die ›Essenz‹ von »Betty« findet sich am dicken Boden dieser schweren, runden, großdurchmessrigen Whiskygläser in den Händen und an den Lippen von zwei alkoholischen Frauen, Betty/Marie Trintignant, französischer Jungstar im Jahr 1991, und Laure/Stéphane Audran, französischer Altstar, Ex-Frau von Claude Chabrol und glänzende Protagonistin seiner früheren stärksten Filme. Ein Film zweier Frauengesichter, Trintignant und Audran, an Gläsern hängend, in die unablässig die goldne Flüssigkeit eingelassen wird wie fallender Regen, und ihren Weg findet zwischen die Lippen der redenden Frauen, deren eine, Betty, in einer Art sprudelnder Beichte ihr Leben ausbreitet, eine Kette von selbstverschuldeten Zerstörungen, von ihr selbst eher mutwillig, also ›grundlos‹ angestellt. Während die Ältere mehr zuhört, trinkend, aber ohne dass der Alkohol Wirkung zeigt, stoisch, beherrscht, dezent, mit

deutlichen Altersspuren. Die Gesichtszüge von Marie Trintignant, pendelnd zwischen naiv und verschlagen, sind wie ›gemacht‹ für die Darstellung der Position Bettys; gleichermaßen perfekt die Züge der alternden Audran. Beide Frauengesichter bringen nicht nur die Physiognomien ihrer Rollen in den Film, sondern auch die ihrer eigenen Lebensphasen. Ähnliches gilt auch für viele der anderen Frauenfilme von Chabrol. Andere Großstars wie Isabelle Huppert oder Sandrine Bonnaire konnten, durften oder sollten dort immer auch Teile ihres eigenen Selbst, neue Facetten ihrer Gesichter und ihrer Körper entfalten. Chabrol schreibt Filme mit Frauengesichtern.

Reden. Reden über Vergangenes: ein Film der Retrospektiven also. Die aber schnell aufhören, wie Retrospektiven zu funktionieren. Sie sind so dominant, dass sie nicht als Flashbacks wirken, sondern die ganze Gegenwärtigkeit des Films besetzen. Was ›retro‹ oder was ›aktuell‹ ist, spielt so wenig eine Rolle, wie was ›Traum‹ und was ›real‹ ist bei Luis Buñuel oder Alain Resnais. Schließlich, in den neunziger Jahren, ist auch Chabrol an diesen filmischen Punkt gelangt, wo solche Fragen der ›Filmzeiten‹ nicht mehr interessieren. Was im Film ist, ist ›da und real‹; es gibt überhaupt keine ›Vergangenheiten‹.

Was wir schnell begreifen, als Gerüst: die Jüngere, Betty, ist aus ihrer Wohnung geflogen, das ist erst ein paar Stunden her, also ›gerade eben‹. Sie hat ein Papier unterschrieben, in welchem sie auf alle familiären Rechte verzichtet. Wir verstehen: komplett ›schuldig‹ – auch wenn wir den ganzen Umfang ihres Vergehens erst nach der Hälfte des Films zu sehen bekommen. Diese etwa 30-jährige Frau mit dem gleichzeitig verschlossenen und übergriffigen Gesicht, verheiratet, Mutter zweier Töchter, hat auf dem Sofa des Salons ihrer Großbürgerwohnung, während ihr Mann Guy und die Schwiegermutter – die Generalin – vermeintlich im Theater sind (und ihre zwei Töchter im Nebenzimmer schlafen), ihren Liebhaber, einen Bar-Saxofonisten, empfangen und gevögelt; ist von Ehemann und Schwiegermutter erwischt worden; hat sofort unterschrieben – mit ihrem vollen Namen Elisabeth, worauf der herbeigerufene Anwalt besteht –, die Ehe zerstört zu haben; hat eingewilligt, ihre Kinder nicht mehr zu sehen und das Haus sofort verlassen zu müssen. Gegen das Versprechen von angemessenem Unterhalt allerdings. Diese Familie aus der französischen Großbourgeoisie will keinen Sozialfall produzieren.

Sie trinkt seitdem, irrt durch die Stadt, vögelt wahllos mit verschiedenen Männern in schäbigen Hotels, steuert auf einen Zusammenbruch zu. ›Jetzt‹ hat sie einen ›Doktor‹ aufgegabelt, es regnet, er schleppt sie in eine Kneipe, die »Le Trou« heißt, ›Das Loch‹, so fängt der Film an. In diesem Loch sitzen eine Menge Leute, denen es irgendwie ähnlich geht wie ihr; die aus dem Leben herausgefallen sind oder herausgefallen scheinen. Im ›Loch‹ ist sie genau richtig, im ›Loch‹ sitzen genau die Leute, die ihr aus ihrer Lage helfen werden... Am Ende des Films wird sie aus dem Loch herausgekommen sein, wird sich entpuppt haben als das, was im Frauengattungskanon eine Femme Fatale heißt, während andere – während ›die Andere‹ – tiefer im Loch versinkt; ja ganz zugrunde geht.

Die Andere, Laure/Stéphane Audran, eine Art Königin des Lochs, ist Witwe eines Kunstprofessors. Jener verstarb, wie beiläufig erwähnt wird, an einer Embolie beim Verlassen des Casinos in Monte Carlo (schönes Detail). Sie ist verbandelt mit Mario, dem Wirt des Trou, und kümmert sich um die gestrandete Betty, die an ihrem ersten Abend im Trou betrunken zusammenbricht. Laure nimmt Betty mit in ihr Hotel, quartiert sie ein im Nebenzimmer, kümmert sich ums Essen, den Arzt usw. Warum sie das tut, bleibt im Dunkeln. Es gehört zu den Routinen des Regie-Kriminologen Chabrol, die Hirne der Zuschauer mit solchen Dunkelheiten psycho-detektivisch zu beschäftigen. Gäbe es nicht solche Geheimnisse, wäre man nicht in einem Chabrol-Film; sie werden sich klären oder auch nicht. Hier eher nicht.

Das hat zu tun mit der Vorlage des Films. »Betty« ist gedreht nach dem 1960 erschienenen Roman »Betty« von Georges Simenon. Laut Diogenes-Klappentext der »erfolgreichste Schriftsteller der Welt«; Krimiroutinier. Verwertet von Chabrol, der einen Namen hat für exquisite Kinothriller aus der gehobenen französischen Bourgeoisie. Natürlich fragt man sich bei der Kooperation der notorischen Mordspezialisten, wie die Leichen angerichtet werden. Wann, wo und wie der/die erste Tote? Es gibt aber keine. »Betty« ist ein Redefilm, ein Beziehungsdrama; ein Film aus dem Genre der Erforschung der Gattung Mensch. So Chabrol im Interview: »Was ich bei Simenon besonders bewundernswert finde, ist der auffallende Anspruch und gleichzeitig diese einfache Art, Dinge zu sagen. Es geht darum, das menschliche Wesen (besser gesagt: den weißen Westeuropäer) so gründlich und so vollständig wie möglich zu erforschen, und zwar mit dem einzig ehrlichen Mittel: nämlich allein durch Beispiele, und dabei weder die Psychologie noch die Physiologie, weder das Soziale, noch die Ontologie zu bevorzugen, und zugleich weder das eine noch das andere zu vernachlässigen.« Ein ambitioniertes Programm also zur Erforschung des »menschlichen Untiers«, unter welchem Label Simenon laut Chabrol seine Forschungsobjekte gern verbuchte.

Chabrol: »Tatsächlich ist in allen Romanen Simenons, mit oder ohne Maigret, das menschliche Wesen das einzige Rätsel, das zu lösen ist und nie ganz gelöst wird. Letzten Endes habe ich ›Betty‹ genau so verfilmt. Das Erforschen eines menschlichen Wesens, ohne darauf zu spekulieren, in alle seine Geheimnisse eindringen zu können«. Klingt nach Übereinstimmung – ist aber, wenn man beide genauer ansieht, keine. Dem Leser von Simenons Roman »Betty« bietet sich ein durchaus anderes Bild als den Zuschauern von Chabrols Film »Betty«. Die Differenz zwischen den beiden besteht darin, dass das oben zitierte Programm von Simenon eher nicht ausgeführt wird; von Chabrol immerhin zum Teil.

Von Simenon nicht, heißt: Das beschworene Gleichgewicht zwischen Physiologie, Psychologie, Sozialem und Ontologie wird von ihm krass zugunsten der Psychologie gekippt. Während Chabrol die Handlungsmotive seiner Betty tatsächlich im Dunkeln, also ›letzten Endes‹ ein Geheimnis bleiben lässt, führt Simenon einen breiten Psychostrang um das Wort »Schmutz« durch seinen Roman. Betty hat die Empfindung, sie lebe in einem »schmutzigen Körper«; das Geschlechtsteil der Frauen ist eine »Wunde«; was bei Simenon von verletzenden sexuellen Erlebnissen herrührt, die Betty selbst nicht direkt betrafen, deren Zeuge sie aber wurde. Sie drehen sich um Thérèse, eine 15-jährige Waise, missbraucht und prostituiert im Gasthausgewerbe. Mit der Schmutzlinie assoziiert ist bei Simenon auch der Körper des (von Betty geliebten) Vaters, aber andersherum als erwartet: Seine öfter erwähnte »schmutzige Schürze« und seine derben Scherze sind der »sauberen«, aber ungeliebten Mutter ein ständiger Stein des Anstoßes. Der Vater aber war ›sauber‹, Betty gegenüber. Man spürt im Lauf des Romans: Nach einem wie ihm ist sie auf der Suche. Vor dem Hintergrund dieser psychischen Bindung zum im Grunde ›sauberen‹, verlässlich-starken Handwerkervater und der psychischen Verwerfung der im Grunde kalten, ›schmutzigen‹ Mutter, im eigenen Körper das halb missbrauchte, halb sich prostituierende Waisenkind Thérèse, liest sich der Schluss des Romans. In Simenons Roman überlebt ›die böse‹ Betty – »die herumhurt und ihre Kinder verkaufte« – strahlend; genau diese Betty nimmt genau jener zwanzig Jahre älteren Frau, die ihr ›mütterlich‹ aus der Patsche ihrer eigenen obsessiven Ehebrüche geholfen hat, den Liebhaber weg – einen erheblich jüngeren, verlässlich-starken Gastwirtsmann. Sie bringt damit sich ins Glück und die ältere, nun verlassene Geliebte, zu Tode. Ein richtiger Psychoplot. Simenon kann man dabei nur zugutehalten, dass er dies Konglomerat vulgärpsychologischer Zumutungen mit hohem

Tempo, also auf wenigen Buchseiten, flott über die Bühne bringt.

Der Clou, vom Krimigenre aus gesehen: Die Tote – also ›den Mord‹ des Romans – gibt es erst auf der letzten Seite; enthüllt in einem Dialog zweier eher Unbeteiligter, ausgelöst von einer Zeitungsmeldung: »Wissen Sie schon, dass Madame Lavancher verstorben ist?« – »Die Professorenwitwe?« – »Heute morgen wurde sie von ihrer Putzfrau tot in ihrem Bett gefunden.« – »Ich dachte, sie habe Lyon schon lange verlassen. Lebte sie denn nicht in Paris?« – »In Versailles. Aber ihre Wohnung hier hatte sie behalten und kam von Zeit zu Zeit her.« – »Was hatte sie denn?« – »In der Zeitung steht nichts darüber.« – »So alt war sie doch noch gar nicht.« »Neunundvierzig.« – Mit diesem Lapidardialog verbuchen zwei Nachbarinnen das Ableben der »Professorenwitwe«; das für den Leser aber ein Selbstmord aus Verlassensein ist. Und die Mörderin (die nicht handgreiflich gemordet hat) triumphiert als Siegerin in den letzten beiden Zeilen des Romans: »Entweder die eine oder die andere. – Betty hatte gewonnen.«

Diesen Dialog und den spröden, schnellen, meisterlichen Abschluss übernimmt Chabrol wörtlich in seinen Film. Auch andere Stellen, an denen Simenon prägnant und präzise ist, erscheinen wörtlich so bei Chabrol – etwa Bettys Rede von ihrem häuslichen Schicksal nach der Heirat mit ihrem höflich-netten Großbürgermann: »Kaum zwei Jahre war ich verheiratet. Und schon wurde nicht mehr von mir gesprochen, sondern von dem Kind, das unterwegs war. Wenn überhaupt von mir die Rede war, dann nur im Hinblick auf das Kind, das an erster Stelle stand. Noch bevor es zur Welt kam, wurde ich Mutter. Ich stellte mir die Ehe zu zweit vor, und nun sollten wir beinahe sofort zu dritt sein. Ich dachte allerdings nicht jeden Tag so, besonders wenn ich spürte, wie es sich bewegte. Wenig später gab es allgemeine Beunruhigung wegen meiner Gesundheit, wieder einmal nicht meinetwegen, sondern wegen des Kindes, und ich bekam eine strenge Diät verordnet. Die meiste Zeit verbrachte ich im Bett.« Dort kriegt sie Blumen, aber der Mann sitzt im Salon und unterhält sich. Chanson: »Als ich heiratete, glaubte ich daran, Liebe, Mutterliebe.« Ausbruch also...

Den Simenon'schen Psychoschrott dagegen hat Chabrol weitgehend eliminiert. Simenons Satz von Bettys Onkel etwa beim beobachteten Missbrauch der Thérèse: »Wenn du mich verrätst, mache ich dasselbe mit dir«, ersetzt Chabrol durch eine einfache Geste: Der Onkel legt seinen Zeigefinger über die Lippen: Schweige! Und Betty hat ›gesehen‹. Die ganze psycho-argumentative »Schmutz«-Linie kommt bei Chabrol nur angedeutet vor; die »schmutzige Schürze« des Vaters gar nicht; überhaupt der ganze Vater nicht, so wenig wie die Mutter. Von ihrer Herkunft her bleibt Betty ein monströses Rätsel; von einem ihrer Liebhaber, der sie mit wilder Psychoanalyse bearbeitet, weniger aufgelöst als vertieft: »Du lügst wie du atmest.« Chabrol gewährt uns letztlich nur einen Zugang zu seiner Figur: über Gesicht und Körper der agierenden Schauspielerin, Marie Trintignant.

Wikipedia.de: »Marie Trintignant, * 21. Jan. 1962 in Paris; † 1. Aug. 2003 in Neuilly bei Paris, (...) war die Tochter berühmter Eltern. Ihr Vater war der Filmschauspieler Jean-Louis Trintignant und ihre Mutter die Autorin und Regisseurin Nadine Trintignant. Sie hatte vier Söhne von vier Vätern und war mit dem Vater ihres jüngsten Kindes Samuel Benchetrit verheiratet. (...) Im Juli 2003 hielt sie sich wegen Dreharbeiten für den TV-Film über das Leben der Schriftstellerin Colette in der litauischen Hauptstadt Vilnius auf. Ihre Mutter führte dabei Regie. Ebenfalls anwesend war ihr Freund Bertrand Cantat, Sänger der französischen Band Noir Désir. Am 27. Juli 2003 versetzte er ihr im Laufe eines beiderseitig gewaltsamen Eifersuchtsstreits Schläge, die schwere Kopfverletzungen verursachten. Sie lag mehrere Tage im Koma, wurde am 31. Juli 2003 in die Hartmann-Klinik in Neuilly bei Paris überführt und starb einen Tag später. Die Autopsie ergab, dass sie einem Schädel-Hirn-Trauma erlegen war, das durch Schläge ins Gesicht verursacht wurde. Am 6. August 2003 wurde sie nach einer Trauerfeier in einem weißen Sarg auf dem Pariser Prominentenfriedhof Père Lachaise begraben.«

»Ich dachte, eine Frau zu sein, bedeutet zu leiden«, lässt Chabrol Marie Trintignant im Film lapidar sagen. Der Zuschauer konnte hinzufügen: »und auch so eine Wunde zu haben wie Thérèse«. Von heute fügt sich automatisch die Kenntnis ihrer Todeswunde hinzu. Sowie der Name ihres Töters, Bertrand Cantat, Rocksänger der Linken, in Vilnius zu acht Jahren Haft verurteilt und inzwischen wegen guter Führung entlassen. Nach vier Kindern von vier Ehemännern von einem fünften Mann im Streit erschlagen: So ein Lexikonbefund liest sich sehr anders mit Chabrols »Betty«-Film vor Augen. Mit Bettys Selbstvorwürfen: »Bin eine Nutte«, heulend. Die Figur der Betty griff irgendwie ein in das Leben der Marie Trintignant und hört nach ihrem Tod nicht auf, es zu verändern – das Leben dieser ›Unerklärlichen‹. Das ist eine Koppelung, die schon während der Dreharbeiten bestanden zu haben scheint. Chabrol: »Ich fand mich gezwungen, in die Figur der Frau einzutauchen wie in ein unbekanntes Gewässer. Während der Dreharbeiten hatte ich das Gefühl, mich mit Betty zu identifizieren, das heißt mit Marie Trintignant, die sich mit Betty identifizierte. Alle anderen Figuren sah ich mit den Augen dieser Betty, die ich nicht zu verstehen versuchte, die ich akzeptierte wie sie war, die ich – wie Simenon – um jeden Preis überleben lassen wollte.« Ohne Versuch, sie zu ›verstehen‹ – wobei das ›Überleben‹ nur für die Filmfigur Bestand hatte. Betty im Film zu Laure: »Aber ich bin kein Opfer. Niemand hat mir jemals etwas getan. Ich hab anderen wehgetan... Liebhaber gehabt... gleich nach dem ersten Kind.« Und Stéphane Audran hört zu, verständnisvoll, freundlich, schenkt Whisky nach. Verständnisvoll auch Ehemann Guy: Er bietet Betty vorsichtig die mögliche Rückkehr in seinen Haushalt an. Ins Milieu, wo die Frau den Nerz als Geldanlage hat. Sie lehnt ab, ohne Begründung.

Neu im Film und ganz von Chabrol ist die Bildmetaphorik der Innenräume: das Aquarium im Le Trou und auch sonst überall. Man soll den Eindruck bekommen: Die reiche Bourgeoisie lebt unter Wasser, lebt in aquarianischen Zuständen, ist sprachlos, glotzt wie Fische, stumm. Das bürgerliche Aquarium ist allgegenwärtig. Am Ende holt das neue, das überlebende Paar Mario/Betty tote Fische mit einem Kescher aus dem Aquarium: Laure/Audran ist aquis submersus. Ein Stück Gammelzierfisch nun, das Aquarium als Metapher für bürgerliches Leben und fürs Grab. Das Grab.

Aus all solchen Gründen ist Chabrols Film interessanter als Simenons Buch; wie es – dem landläufigen Urteil genau entgegen – sehr oft der Fall ist; von »Vom Winde verweht« bis zu »Le Mépris«. Wer kümmert sich noch um Margaret Mitchells oder um Moravias Roman? Sie leben allein in ihren Filmversionen, bei Victor Fleming, bei Jean-Luc Godard. Selbst Raymond Chandlers wunderbare Bücher haben es schwer, mit ihren Filmversionen mitzuhalten, jedenfalls wenn diese von Howard Hawks stammen, wie auch Hemingways »To Have And Have Not« nicht mitkommt mit Hawks gleichnamigem Film. Was ist ein geschriebener Philip Marlowe gegen einen Philip Marlowe mit dem Gesicht, dem Hut und dem Trenchcoat von Mr. Robert Mitchum... WOW!

Chabrol, nach nun bald sechzig Filmen: »Filmen ist für mich wie eine Droge. Was sonst soll ich auch tun?« Filmen, das sich immer wieder verändert hat bei Chabrol: In »Betty« ist alles nah. Keine langen Raum- und Landschaftsschwenks wie am Anfang und Ende von »Das Biest muss sterben«, keine Geschichtsschwenks über ganze Leben, die die Personen aus dem ihren (und dem Film) entfernen; auch keine raffinierten Psychoschwenks wie am Ende von »La femme in-

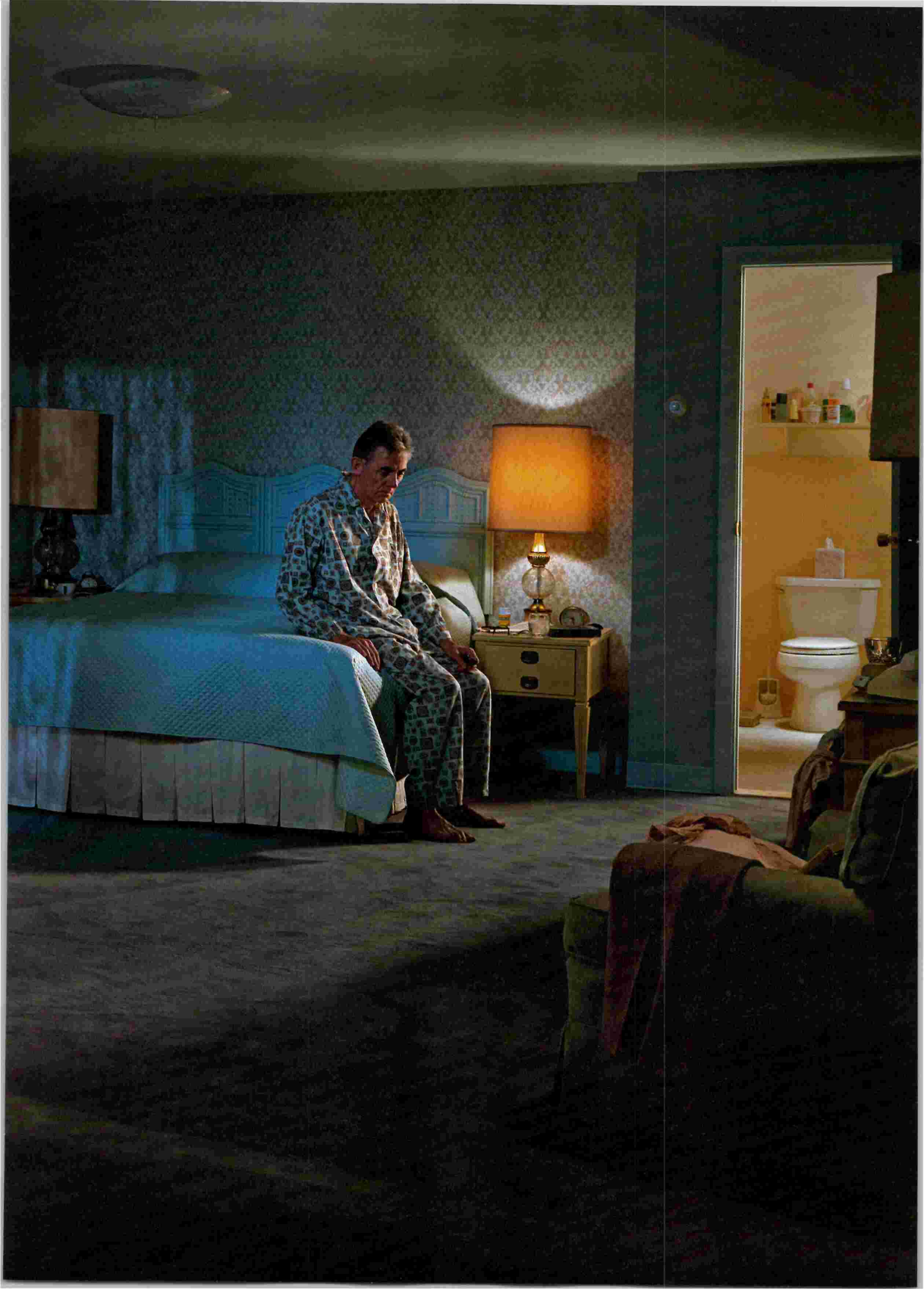
fidèle« oder »Vor Einbruch der Nacht«. Die hochironisch schwebende Ambivalenz dieser Exaktheitsfilme über die Trance- und Mordzustände der französischen Edel- und Prollbourgeoisie zwischen Paris und Bretagne, sind in ihrer leichthändigen Hitchcock-Verliebtheit bis heute filmisch kaum übertroffen (was heißt: für ewig). Chabrol selbst hat diese Filme nicht wieder eingeholt oder wiederholt. Aber seitdem hat er unaufhörlich alle ein, zwei Jahre neben schwächeren Filmen wie »Der zehnte Tag« (1971, mit Orson Welles, trotzdem misslungen), »Die verrückten Reichen« (1975), »Die Phantome des Hutmachers« (1982), immer auch exzellente Filme abgeliefert. Neben vielen anderen: »Nada« (1974, von Rainer Werner Fassbinder für ›faschistisch‹ erklärt. Ist aber Film einer exakten Analyse der Idiotien sowohl des linken Terrorismus wie der französischen Staatsmacht); »Die Unschuldigen mit den schmutzigen Händen« (1975, Romy Schneider in ihrer besten französischen Rolle; schurkisch geil an der Seite eines ebenbürtig alkoholischen Rod Steiger); »Eine Frauensache« (1988, der die Hinrichtung einer Frau nachvollzieht, die im Zweiten Weltkrieg ihr Geld damit verdient, Soldatenfrauen die Kinder abzutreiben, die sie in Abwesenheit ihrer Männer empfangen haben, ebenfalls mit Marie Trintignant). Da kann man auch einen fehlgeschlagenen Über-Anarchismus wie »Biester« (mit Huppert und Bonnaire) verzeihen, der vor allem fehlschlägt, weil Chabrol die Schraube seines unordentlichen Form- und Kinoverständnisses hier hemmungslos überdrehte. Einfach zu viel gelacht bei den Dreharbeiten (und beim Mozart-Hören; Mozart! Dessen »Don Giovanni« in Hunderten anderen Filmen und ›Kunstwerken‹ die Folie für ernsthafte Auseinandersetzungen mit der ›Untreue‹ abgeben muss. Bei so was kriegt Chabrol natürlich das Kotzen und inszeniert ein weihnachtliches Blutbad).

Laure ohrfeigt Betty einmal, als sie ihr gegenüber ausfallend wird. Während des Sehens hab' ich an dieser Stelle notiert: »Film über Frau=Schlange. Schlange nicht für den Mann (Adam), sondern für die andere Frau, die Konkurrentin, die Vertraute, die dann umzubringen ist.« Man kann also früh ahnen, was passieren wird: Betty/Trintignant wird sich an die Stelle von Laure/Audran setzen; sie ihrem Geliebten wegnehmen. »Betty« ist der Film eines sukzessiven Frauenaustauschs, von schleichender Hinterhältigkeit. Eines Frauenaustauschs, der sich bei Simenon als ›Paukenschlag‹ am Schluss vollzieht.

Wenn Chabrol auf die Frage nach den Schauspielerinnen, mit denen er am liebsten gearbeitet habe, »natürlich auch meine Ex-Frau Stéphane Audran, die Hauptdarstellerin vieler meiner Filme« nennt, aber hinzufügt: »Da gab es nur irgendwann den Punkt der Übersättigung, weil ich sie nicht nur den ganzen Tag vor der Kamera sah, sondern auch nachts zu Hause. Dieses Problem habe ich zum Glück mit Isabelle Huppert nicht, obwohl wir beide nach sieben gemeinsamen Filmen auch fast schon wie ein altes Paar sind. Sie weiß, dass ich sie vor allem wegen ihrer Fehler liebe. Und sie verübelt es mir nicht, wenn ich mich über sie mokiere.« Was ja heißt, dass Stéphane Audran ihm seine Mokanz irgendwann verübelt hatte; die aber trotzdem hier noch einmal mit ihm gearbeitet hat. Von ihrer Seite aus wie immer mit einer tadellosen Performance, aber nicht ganz unbeschadet. Es ist ein spezifisches Charakteristikum des Films »Betty«, dass beide Hauptdarstellerinnen in Rollen brillieren, die vielfältige Bezüge zu ihrem eigenen Leben, ihren dortigen Performances haben. Im Fall Stéphane Audran ist es die Position der alternden Schönheit, die für eine andere, jüngere das Feld räumen muss. Im Blick der Kamera Chabrols auf seine Ex-Frau kann man das an einigen Stellen sehen; das, was er die »Übersättigung« zwischen ihnen nennt. Audran ist ausgesprochen lieblos aufgenommen gegen Ende des Films – was ›dramaturgisch‹ genau passt; aber doch etwas Verletzendes hat für die Zuschauer, die Chabrols frühere liebende Kamerablicke auf Stéphane Audran nicht vergessen haben. Um jetzt zu registrieren, dass sie als ›abserviert‹ aufgenommen wird. Von ihrem eigenen Blick auf sich zu schweigen.

Ein anderer Regisseur hat seine Blickveränderung auf die Schauspielerin, die seine Ex-Frau war, bei sich selber registriert und ausgesprochen: Zur Zusammenarbeit mit Anna Karina nach Ende ihrer Ehe in »Made in USA« (1966), den er für ziemlich misslungen hielt, nennt Ex-Mann Jean-Luc Godard es »reine Gewohnheit«, wieder mit ihr gearbeitet zu haben: »...einen andern Grund hatte ich wirklich nicht mehr. Es war ihr gegenüber nicht anständig. Es wäre anders gewesen, wenn sie Geld gebraucht hätte, dann kann man jemandem ruhig einen Dienst erweisen, aber das war damals nicht der Fall. Und so ist es ein bisschen so wie in einigen Filmen von Sternberg mit Marlene Dietrich. Von einem bestimmten Zeitpunkt an war es auch unanständig Marlene gegenüber, und umgekehrt genauso, es war nur eine Gewohnheit, und den Filmen merkt man es an. Die Lust war beiden vergangen, auch die Lust, zusammenzuarbeiten und nur mit ihm oder ihr und keinem anderen.«

**»Betty«** *Frankreich 1992, Regie: Claude Chabrol. Mit Marie Trintignant, Stéphane Audran, 103 Min., Teil der DVD-Box »Claude Chabrol Collection 2 – Seine großen Frauenfilme 1988 – 1994« (Concorde Video)*



# IS THIS STILL LIFE?

***Entfremdung war selten so schön wie auf den Bildern des New Yorker Fotografen Gregory Crewdson. Der 45-Jährige kondensiert mit hohem inszenatorischen Aufwand imaginäre Filmhandlungen zu einem einzigen Moment. Sein künstlerischer Entwurf zielt darauf, die albtraumhafte Tiefenschicht der amerikanischen Vorstadtidylle sichtbar zu machen. Bei dieser Arbeit wahrt er die Differenz zwischen Bloßlegung und Bloßstellung, indem er die Welt des Geheimnisses nie an die Mächte des allzu Sichtbaren verrät. Jetzt erscheint mit »Beneath The Roses« ein neuer Bildband, der das Unheimliche im Großformat zelebriert.***

**TEXT:** THOMAS HÜBENER **FOTOS:** GREGORY CREWDSON

Ein Mann im Pyjama sitzt zusammengesunken auf dem Rand des Schlafzimmerbettes und starrt vor sich hin. Im selben Zimmer steht eine – seine? – halb entkleidete Frau mit einer Haarbürste in der Hand und blickt in einer seltsamen Mischung aus Entrücktheit und Resignation in die Richtung eines auf einer Schminkkommode sitzenden Vogels.

Mutter und Sohn sitzen starr vor einem sich aus dem Dunkel einer bürgerlichen Wohnung schälenden Tisch, auf dem das Essen bereits angerichtet ist. Keiner der beiden rührt etwas an. Es ist für vier Personen gedeckt. Eine Blutspur bahnt sich ihren schmalen Weg von der Schale mit dem Sonntagsbraten auf die mit Spitze besetzte gelbe Tischdecke.

Was ist passiert, was stimmt hier nicht, was ist los mit diesen seltsam stummen Personen? Die Fotografien des mittlerweile an der Yale University lehrenden Künstlers Gregory Crewdson beantworten solche Fragen nicht. Sie spiegeln die Neurosen des kleinstädtischen Amerika und setzen die Wiederkehr eines verdrängten Anderen in Szene, das nie Gestalt annimmt, aber stets als latente Bedrohung präsent ist.

Die meisten Bilder Crewdsons strahlen eine schwer fassbare Ruhe aus, die nicht das Geringste mit Friedlichkeit zu tun hat. Es handelt sich um die Ruhe nach einem unvor-

stellbaren Ereignis, einer plötzlichen Offenbarung, einer resignativen Erkenntnis der Zusammenhänge, die das sparsam eingesetzte Bildpersonal ereilt. Manchmal geht es auch um die Stille vor einem unmittelbar bevorstehenden mysteriösen Ereignis. Der Betrachter weiß nichts über die Geschehnisse vor und nach dem gefrorenen Augenblick, den er sieht, er weiß aber um die Narrativität dieser Bilder, weiß, dass sie Teil einer linearen Geschichte sind, die sich unmöglich erschließen lässt. Als würde man statt eines Filmes nur ein Filmstill zu sehen bekommen. Crewdson selbst bezeichnet seine Fotografien daher manchmal auch als »single frame movies«. Man hat aufgrund ihres kinematografischen Charakters Vergleiche zu Cindy Shermans zwischen 1977 und 1980 entstandener Schwarz-Weiß-Serie »Untitled Film Stills« gezogen, in der sich die Künstlerin in verschiedensten filmischen Stereotypen aus der Populärmythologie des Nachkriegsamerika in Szene setzte.

Neben Sherman und dem kanadischen Fotografen Jeff Wall, der für seine großformatigen, hyperrealistischen, in Leuchtkästen illuminierten Bilder bekannt ist, deren Sujets oft Romanen und Gemälden entlehnt sind, ist Crewdson einer der bedeutendsten Vertreter der inszenierten Fotografie. Wie Wall betreibt Crewdson mit seiner bis zu zweihundert Personen umfassenden Crew einen Aufwand, der dem eines Filmdrehs ähnelt, um ein einziges Bild zu gewinnen, auf dem kaum ein Detail dem Zufall überlassen wird. Für ein Bild werden Lichtkräne bewegt, Häuser gekauft, Regen- und Nebelmaschinen bedient und Bäume in Wohnungen transportiert. Durch diese Strategie der Einmaligkeit gelingt Crewdson eine Art Re-Auratisierung im – wie Walter Benjamin in seinem berühmten Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1936) darlegte – entauratisierenden Medium par excellence, der Fotografie. Inzwischen arbeitet Crewdson auch mit bekannten Schauspielern wie Gwyneth Paltrow, Julianne Moore oder William H. Macy. Sie befeuern das Referenzsystem der Aufnahmen zusätzlich und verstärken dadurch deren filmischen Charakter.

Crewdsons Menschen sind verlassen, eingeschlossen in einem Turm der Subjektivität, Monaden auch und gerade dort, wo sich andere Personen in unmittelbarer Nähe befinden. Sie agieren somnambul, wie in Trance. Ihre Blicke haben keine Fixpunkte in der Welt. Haltungen der Niedergeschlagenheit dominieren, hängende Schultern, auf die Brust herabsinkende Köpfe, wie sie nach einer Beobachtung Walter Benjamins so oft in den Romanen Franz Kafkas auftauchen. Die Versunkenheit seiner Figuren erinnert an die ländlichen und kleinstädtischen melancholischen Szenerien auf den Gemälden des amerikanischen Malers Edward Hopper. Der Eindruck des halluzinatorisch-hyperrealen Bildraums, in dem sich seine Figuren bewegen, entsteht auch die extreme Tiefenschärfe der Bilder, die zu einer luziden Klarheit aller, auch der im Hintergrund befindlichen Bilddetails führt. Durch dieses Übermaß an ›Realismus‹ und Deutlichkeit kommt es paradoxerweise zu einem Effekt des Unwirklichen.

Wiederkehrende Motive Crewdsons sind: Tulpen, Rosen, Insekten, Vögel, in Handlungslosigkeit erstarrte Hilfskräfte nach Autounfällen, Hausbrände, offenstehende Türen, die auf Verlassenheit deuten, auf Gelb geschaltete Ampeln, stillstehende Autos, vor dem Bett verstreute Kleidung, nächtliche Waldgrabungen bei Taschenlampenschein. Das des Öfteren anzutreffende Bild des nackten oder nur mit Unterwäsche bekleideten weiblichen Teenagers in Gegenwart angezogener Familienmitglieder behandelt das zentrale Thema von Schutzlosigkeit, Verletzbarkeit und Scham. Von Streuchern überwucherte Gleise zeigen die Brüchigkeit menschlicher Kultur an, welche permanent der Natur abgetrotzt werden muss, an deren letztlichem Sieg kein Zweifel besteht. Hierbei handelt es sich um eine moderne Fortführung des Ruinenkultes von Barock und Romantik. Memento mori!

Eine prominente Rolle kommt im »Beneath The Roses«-Werkblock dem Spiegel zu, der das Ich verdoppelt und damit mehr als deutlich auf einen klassischen Auslöser des Unheimlichen verweist: die Begegnung mit dem eigenen Doppelgänger. Solche Brechungen durch Spiegelungen führen zu Ich-Multiplikationen und signalisieren damit die Auflösung stabiler Identitäten.

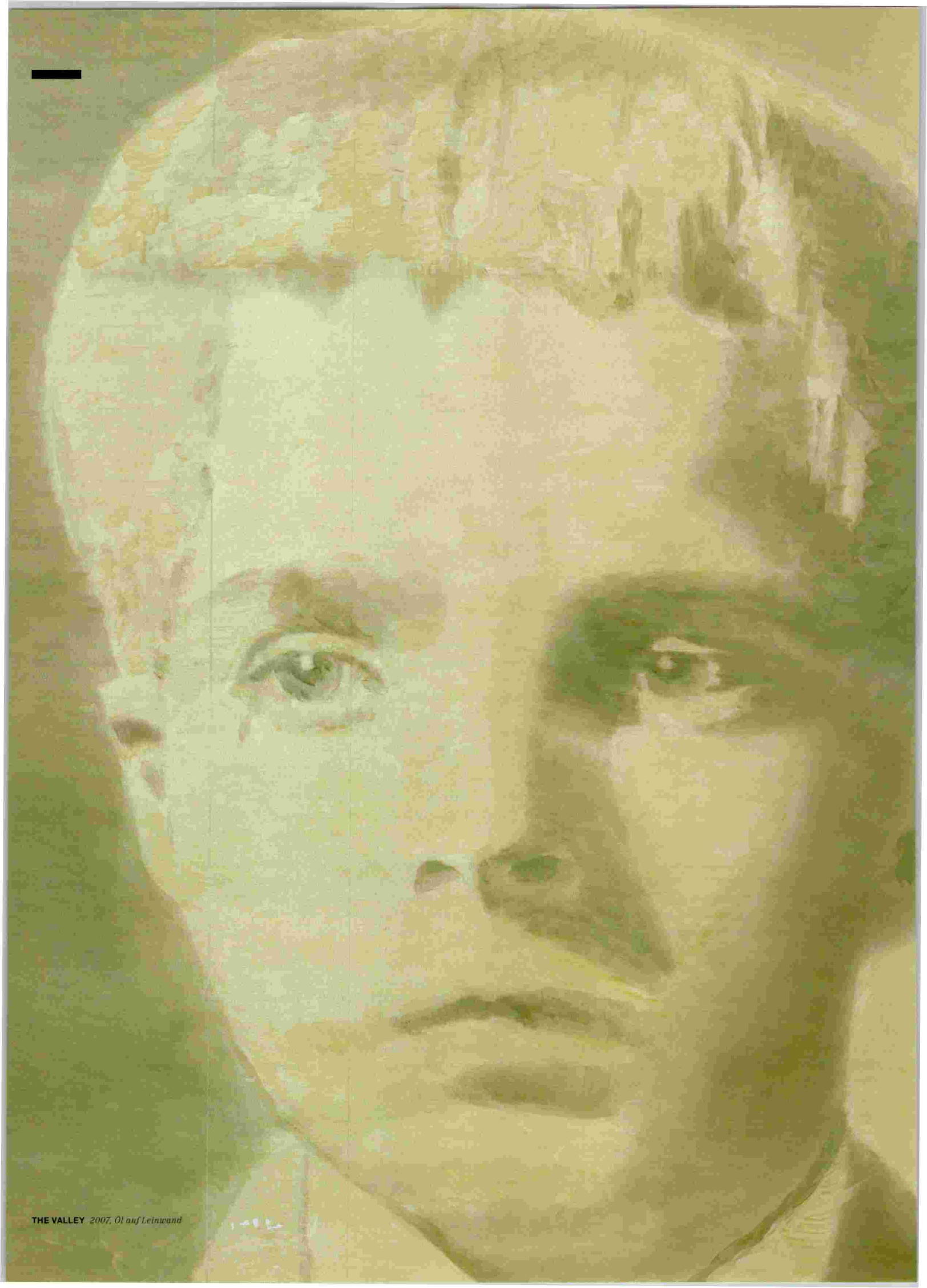
Manchmal findet sich inmitten einer Wohnung Rasen, oder man sieht dort einen zur Skulptur aufgeschichteten bewachsenen Erdhügel. Letzteres ist nicht nur ein Bildzitat aus Steven Spielbergs Science-Fiction-Film »Close Encounters Of The Third Kind« (1977), sondern erinnert auch an David Lynchs frühe Filme »The Grandmother« (1970) und »Eraserhead« (1976). Überhaupt Lynch: Dessen Neo-Noir-Thriller »Blue Velvet« (1986) muss einen nachhaltigen Eindruck auf den damaligen Mittzwanziger Crewdson gemacht haben. In seinem zweiten größeren Werkzyklus »Natural Wonder« (1992-1997) finden sich auf einigen der an die Schaukästen naturhistorischer Ausstellungen angelehnten Bildarrangements vom Künstler selbst abgenommene Nachbildungen menschlicher Körperteile. Sie werden in diesen mikrokosmischen Darstellungen von einem bunten Gewimmel von Maden und Würmern durchzogen. Das ist mehr als nur eine kleine Anspielung auf den handlungsauslösenden Fund eines abgetrennten menschlichen Ohrs auf einer Wiese durch Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan).

Fast könnte man sagen, dass sich Crewdson die in der Eröffnungssequenz von »Blue Velvet« formulierte künstlerische Agenda David Lynchs in weiten Teilen zu eigen gemacht hat: Die Kamera zeigt einen strahlend blauen Himmel und die gepflegten Rosen eines Vorstadtgartens, bevor sie schließlich bei der Rasenoberfläche anlangt, wo die Welt krabbelnder Insekten sichtbar wird. Schönheit gedeiht auf einem Untergrund von Auflösung, Kampf und Tod. »Ich erkannte, dass man bei genauerem Hinsehen unter dieser Idylle immer rote Ameisen entdeckt«, ließ Lynch dazu einmal wissen. Ihm wie Crewdson geht es um die Sichtbarmachung der hässlichen Rückseite der Dinge, um das, was zugunsten der hübschen gutbürgerlichen Kulissen verdrängt werden musste und ›beneath the roses‹ zu finden ist: Auflösung, Tod, Angst, Sehnsucht, Perversion.

Crewdson visualisiert diese Doppelbödigkeit der Welt mal mehr, mal weniger deutlich. Ohne dass der Sohn eines Psychoanalytikers regelrecht vulgärfreudianisch würde, scheut er dabei gelegentlich vor einer gewissen Plakativität nicht zurück: So wird das mit der Doppelbödigkeit auf einer Tafel seines »Twilight«-Zyklus (1998-2002) dadurch recht wörtlich genommen, dass ein Junge beim Griff durch das Abflussrohr der Dusche gezeigt wird, wobei sich der Blick auf die von modrigen Rohren dominierte unterirdische Ebene hin öffnet. Mitunter gestatten Löcher im Fußboden den Blick in untere Ebenen, von woher es gespenstisch leuchtet. (Man erinnert sich dabei an die ›hatch‹, die metallene Luke, welche die Figur des John Locke aus der amerikanischen Mystery-Serie »Lost« inmitten des Dschungels entdeckt.)

Für Sigmund Freud ging das Gefühl des Unheimlichen keineswegs auf das Schreckenerregende eines bedrohlichen Anderen, Fremden zurück, sondern auf das »Altbekannte, Längstvertraute«. Hierin wäre er mit Crewdson gewiss einig: Das Unheimliche ist so erschreckend, weil der Mensch erkennt, dass das Andere hinter der Luke immer schon das Eigene war.

**Gregory Crewdson** *»Beneath The Roses – Werke 2003-2007«. Mit einem Text von Russell Banks, 2008, Deutsch, 140 Seiten, 128 Abbildungen (Hatje Cantz)*



**THE VALLEY** *2007, Öl auf Leinwand*

# LEERSTELLEN DER MONSTROSITÄT

## Luc Tuymans

**TEXT:** THOMAS SCHÖNBERGER
**ALLE BILDER:** © 2008 BY XENO X GALLERY, ANTWERPEN

***Der belgische Maler Luc Tuymans aus Antwerpen gilt als einer der wichtigsten jungen Maler der Gegenwart. Neben den von ihm eingesetzten Formaten Video, Fotografie und Film ist es vor allem das Feld der gegenständlichen Ölmalerei, in welchem er das Spannungsverhältnis zwischen Bild und der Ausübung von Macht untersucht. Innerhalb der Gruppe seiner etwa gleichaltrigen europäischen Malerkollegen, in der sich Neo Rauch um die Aufarbeitung der DDR mit einem starken Einschlag in die deutsche Romantik kümmert und Daniel Richter dasselbe für die linke Subkultur im Westteil der deutschen Republik tut, nimmt sich Luc Tuymans den epochalen Katastrophen des 20. Jahrhunderts derart intensiv an, dass einem beim Anschauen die Augen starr werden vor Entsetzen.***

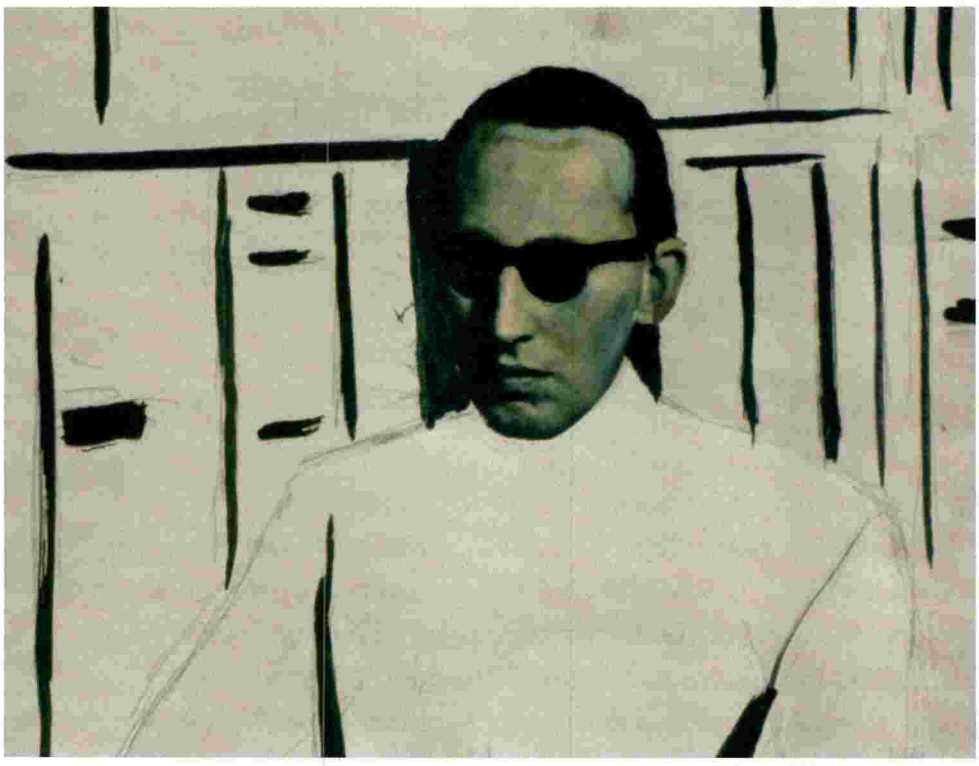
**SUNSET** *2002, Öl auf Leinwand*

**DIRT ROAD** *2003, Öl auf Leinwand*

**SLIDE #3** *2002, Öl auf Leinwand*

Als Luc Tuymans Mitte der achtziger Jahre zum ersten Mal seine Arbeiten ausstellte, schien der Zeitpunkt günstig für die Malerei. Die bis dato totgesagte Gattung war soeben zurückgekehrt in die Diskurszirkel der Kritik und auch am Kunstmarkt wieder gut platziert. Doch was es da im Palais des Thermes, dem Hallenbad im belgischen Oostende zu sehen gab, entsprach kaum dem kräftigen Ausdruck jener Jahre, als Künstler einer neuen Generation aus Westdeutschland und Amerika mit dickem Pinsel grelle Farben auf riesige Leinwände drückten und damit international erfolgreich wurden, bis sie an ihrer eigenen Berauschtheit gegen Ende des Jahrzehnts ausbrannten.

Tuymans dagegen blieb distanziert. In einem leeren Schwimmbecken, in das die Besucher hinuntersteigen mussten, hatte er kleinformatige Bilder an die Kachelwände gelehnt. Seine Farbpalette aus matten, uneindeutigen Tönen, oft so milchig wie mit Deckweiß abgemischt, wirkte wie aussortierte Dispersionsfarben aus dem Sonderangebot eines Baumarktes. Auch das, was Tuymans zu seinem Themenkomplex auserkoren hatte, entsprach kaum der heroischen Selbstsicherheit seiner Malerkollegen, die das eigene Ich in den Mittelpunkt ihres Schaffens stellten: Ansichten



**DIE ZEIT (TEIL 4/4)** *1988, Öl auf Karton*

von verdorrten Landschaften und alltägliche Stillleben, Porträts, die an überbelichtete Fotografien erinnerten, mal leicht vergilbt oder vom Grünspan angefressen. Und das alles ohne emotionalen Ausdruck in sparsam gesetzten Pinselstrichen ausgeführt, die, anders als es bei seinen Kollegen der Fall war, die Leinwand völlig glatt ließen. Tuymans verkaufte in Oostende kein einziges Bild.

Die schon damals erprobte, unterkühlte Methode ist bis heute für ihn kennzeichnend geblieben. Seine anfängliche Erfolglosigkeit hat ihn wohl auch dazu bewogen, die Malerei für ein paar Jahre ganz sein zu lassen und zusammen mit einem befreundeten Kameramann Kurzfilme zu drehen, bis das angestrebte Projekt eines Spielfilms an der Finanzierung scheiterte. Seine Arbeit mit dem Titel »Die Zeit« ist ein gutes Beispiel dafür, was von seiner Beschäftigung mit den bewegten Bildern übriggeblieben ist – ein Gespür für die Mise en Scène – wie man in der Filmsprache die Fähigkeit bezeichnet, das Richtige aus einem Stoff herauszufiltern und dafür die nötigen Bildausschnitte so zu montieren, dass daraus eine Story wird. »Die Zeit« ist eine Abfolge von vier Einzelgemälden. In der Manier grobporiger Dokumentarfotografien der vierziger Jahre sind je ein Gebäudekomplex, ein Lagerhaltungssystem, zwei überdimensionierte Tabletten sowie ein Porträt von Reinhard Heydrich zu sehen. Die Geschichte hierzu fügt sich dann wie von selbst im Kopf des Betrachters zusammen.

In den Neunzigern, als die Fotografie das Feld der Kunst zu bestimmen begann, beförderte dies sicherlich auch die Aufmerksamkeit gegenüber der ausschnitthaften Malweise von Tuymans und fokussierte das öffentliche Interesse auf das Bildreservoir, aus dem er schöpft und das hauptsächlich aus selbstangefertigten Polaroids, einer Sammlung von Zeitungsausschnitten und anderen, meist vorgefundenen Bildträgern besteht. Tuymans, dem der Inhalt seiner Bilder wichtiger ist als die Ausführung, malt zumeist in einem ununterbrochenen Rhythmus von zehn bis zwölf Stunden, ohne danach noch etwas am Bild zu ändern. Immer im Bewusstsein, dass bereits alles schon einmal abgebildet war und es somit auch nichts Neues zum Abbilden geben kann. Auch deshalb wirken seine Arbeiten wie aufgelöste, schwache Erinnerungen, die von der Vergangenheit erzählen. Ein Merkmal, das sich gerade bei seiner Beschäftigung mit geschichtlichen Themen als Stärke erweist.

Ob pervers anmutende medizinische Versuchsreihen, Konzentrationslager oder die belgische Kolonialherrschaft – Tuymans nähert sich den Monstrositäten des 20. Jahrhunderts, indem er gar nicht erst versucht, diese mit seiner Malerei zu erfassen. Um sich der medialen Flut der Visualisierung zu entziehen, die millionenfach unser Bewusstsein über das Grauen bestimmt, schafft Tuymans Leerstellen, die sich erst in der Bezugnahme zum außerbildlichen Kontext mit Inhalten füllen, so wie in »Schwarzheide«. In dieser Arbeit mit dem deutschem Titel steht eine Gruppe von Nadelbäumen vor einem eigentümlich breitgestreiften Hintergrund. Verarbeitet wird hier eine Geschichte von KZ-Insassen, die damals im Lager Zeichnungen anfertigten und anschließend in Streifen zerrissen und aus Furcht vor Entdeckung an ihre Mitgefangenen verteilten.

Auch »Our New Quarters« funktioniert auf diese Weise. Es ist ein Satz, den ein Häftling auf die Vorderseite einer Postkarte mit dem Fotomotiv des Vorzeigelagers Theresienstadt schrieb, jenes Konzentrationslagers also, welches von den Nazis zur Verschleierung der massenhaften Vernichtung der Juden im Osten betrieben wurde, und in dem sowohl Besucher empfangen als auch Postkarten verkauft wurden. Den euphemistischen Satz des Häftlings auf der Fotoseite der Postkarte machte Tuymans zum Bildtitel seiner Arbeit und schrieb ihn mitten auf die Bildfläche. Man sieht darauf eine Gebäudefront mit halbrunden Öffnungen, wie sie in katholischen Ländern in Südeuropa als Grabstätten genutzt werden. Ein Gehäuse, geschaffen für die letzte Station, den Tod. Der Titel »Our New Quarters« und die Abbildung des Lagers sind aber keineswegs als Ergänzung zueinander gedacht, sondern sie prallen aufeinander. Das eine lässt sich schwer mit dem anderen erklären. So bedarf es auch keineswegs eines exakt angefertigten Modells der Wirklichkeit, um das Böse darzustellen – was sich mit der Malerei vielleicht ohnehin nur bedingt bewerkstelligen ließe. Was das ›Böse‹ ausmacht, zeigt Tuymans in diesem Sinne in der Überzeichnung des Banalen, um Schock und Sprachlosigkeit zu erzeugen. So wie jede gute Filmszene ihre Wirkung auch dadurch erzielt, dass nicht alles, was passiert, auch gezeigt wird.

Diese Schockwirkung funktioniert bei Tuymans auch durch Abstraktion. »Still Life« sprengt die Konventionen des überschaubaren und intimen Stilllebens. Abgesehen von dem Wortspiel, das im Titel steckt, ist diese Arbeit, erstmals auf der documenta XI ausgestellt, wegen ihrer schieren Größe im Format von 3,5 x 5 Metern die Antwort des Malers auf 9/11 und eine weitere Veranschaulichung des Nichterfassbaren. Denn wenn auch die Bilder der zusammenbrechenden Türme unzählige Male gesehen wurden, so waren sie doch in ihrer Bedeutung kaum erfassbar – genauso verhält es sich auch mit einem Stillleben, das so groß ist wie eine Häuserwand.

**Luc Tuymans** *»Wenn der Frühling kommt«*
*2. März bis 12. Mai, HdK Prinzregentenstr. 1,*
*80538 München, Mo - So 10 - 20 Uhr, Do 10 - 22 Uhr,*
*www.hausderkunst.de*

# 50/50 (LETZTE FOLGE)

## *Christian von Borries hört Klassik*

**TEXT UND FOTO:** CHRISTIAN VON BORRIES

Heute: Auf der Suche nach einer Hymne für den Kosovo.

Es passiert irgendwann dieser Tage, und ich meine nicht die 1000-Dollar-Wette auf den Tod von Britney Spears, an der sich einige US-Medien in ihrer Sickness warmreiben. Ich spreche von Europa, wo die nächsten Kriegstoten vor unserer Tür liegen werden, im Kosovo, dessen einseitige Anerkennung durch USA, EU und NATO gegen den Willen Serbiens bevorsteht. Keinem Land ist je der Verzicht auf einen Teil seines Staatsgebietes als Bedingung für eine EU-Mitgliedschaft gestellt worden. Im Kosovo geht es nicht um den Balkan-Blues von Kusturica, der, frei nach der Devise ›arm, aber glücklich‹, unsere sehr deutsche Sehnsucht nach dem Wahren und Schönen anstachelt, aber nur, solange diese Leute nur im Film zu erleben sind und uns hier nicht die Autos wegklauen.

Der NATO-Angriff 1999 auf Serbien, logistisch vom Terrornetzwerk UÇK unterstützt, und von »Freude schöner Götterfunken«, der NATO- und EU-Hymne, war der dritte im 20. Jahrhundert mit deutscher Beteiligung. Doch was wird aus dem Kosovo, einem Land ohne Hymne und andere nationale Symbole? Sie arbeiten dran, daher die zeitliche Verzögerung der Unabhängigkeitserklärung. Ich erinnere mich, nach dem Ende der Sowjetunion hatte einer, ich glaube es war Boris Jelzin, die glorreiche Idee, Russland eine neue Hymne zu verordnen, von Glinka, irgendetwas Schweres aus dem 19. Jahrhundert. Das konnte sich niemand merken, das war mit Putin wieder weg, der holte die alte Hymne wieder heraus, dann kam der Wettbewerb für einen neuen Text, den wollte auch keiner, also ist in Russland alles so wie früher – demnächst zu hören bei den Olympischen Spielen in Peking. Soviel zu Hymnen und ihrer identitätsstiftenden Wirkung. Mein zugegebenermaßen musikalisch klebriger Vorschlag für den Kosovo steht auf spex.de zum Download bereit. Nehmt ihn euch, jetzt könnt ihr auch zur Olympiade fahren!

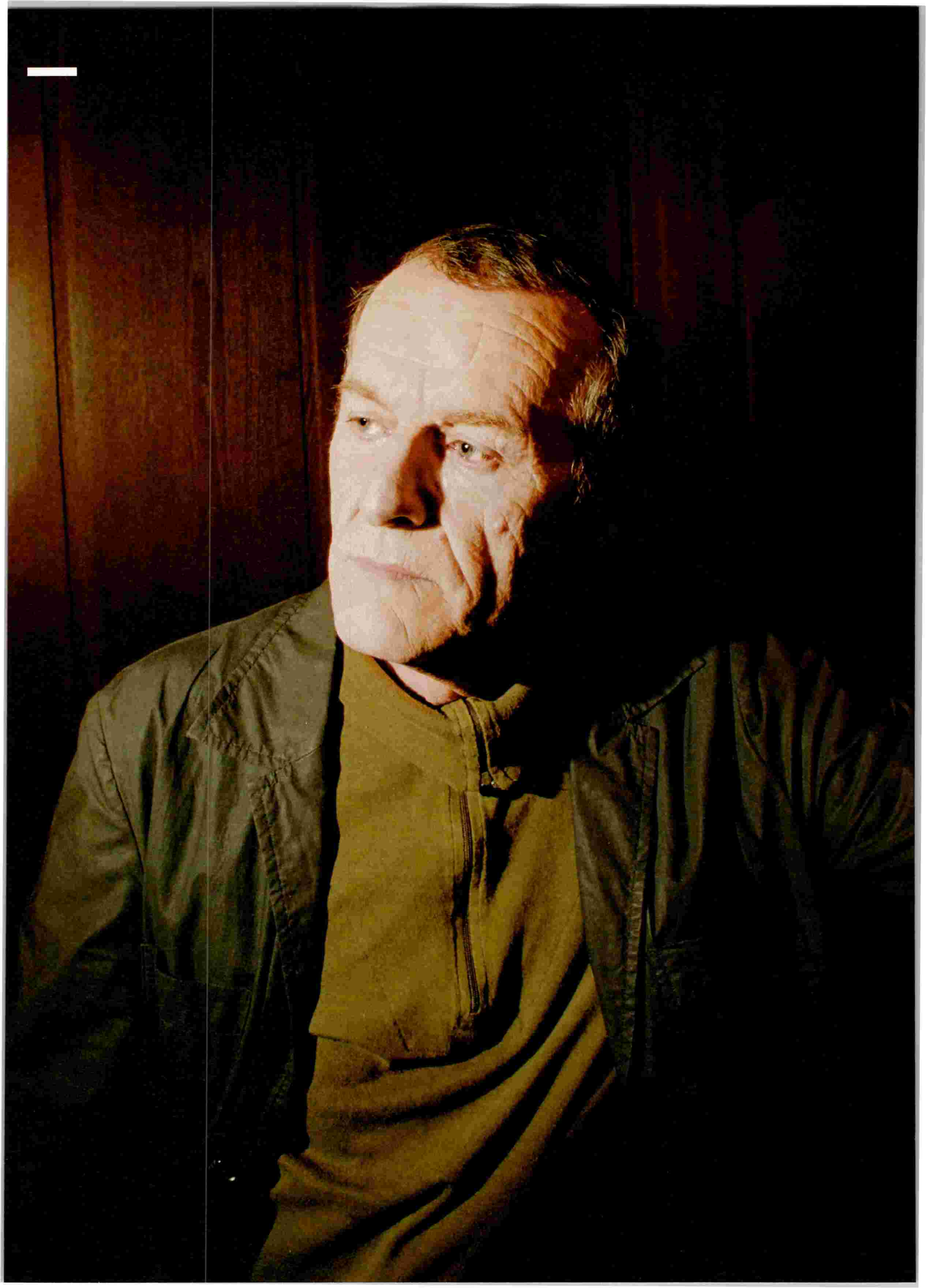
Seit Ende der offiziellen Kriege ist Englisch Amtssprache im Kosovo, wie im Irak. Der beste Antikriegsfilm, der derzeit in Frankreich, Großbritannien, Italien, Kanada, Russland und Spanien läuft – »Redacted« von Brian de Palma –, hat keinen Verleih in Deutschland, und in den USA nur einen auf wenige Programmkinos begrenzten, zudem mit der unpopulären Einschränkung ›Rated R‹ versehenen. Das ist kein Zufall. Wer diesen Film sieht, wird nicht nur, wie die Europäer aus ihrem antiamerikanischen Reflex heraus, gegen den Irakkrieg sein, sondern könnte auch gegen weiteres Blutvergießen auf dem Balkan zu mobilisieren sein. Dieser Film ist eine verrückte Waffe, denn er verwischt die Grenzen zwischen fiktionalem Erzählterror und klassischem Dokumentarfilm. De Palma filmt aus der Perspektive eines jungen amerikanischen Söldners, der nach dem Krieg Film studieren will und Material sammelt, er filmt also den Alltag, der aus endlosem Warten, sexueller Frustration, Hierarchien, männlichen Riten besteht. Wer jetzt an 50 Cent, Bruce Springsteen oder Bob Dylan denkt, liegt falsch. Dokumentarfilme haben keinen Soundtrack! De Palmas Film jedoch hat zwei Musiken, zum einen die Referenz an Kubrick, die Händel'sche »Sarabande« aus »Barry Lyndon«, ein debiles, stolzes Stück höfischer Tanzmusik. Sie ist ein bitterer Kommentar zur Rolle der Invasoren wie zur Funktion dieser Musik in der Zeit ihrer Entstehung, dem sogenannten aufgeklärten Absolutismus (ein Euphemismus). Wir hören die »Sarabande« in »Redacted« unzählige Male, die Kamera minutenlang auf den Stillstand der viel zu warm gepanzerten Soldaten gerichtet, so jedenfalls der Eindruck, den der Loop macht – bis er uns wieder aus den Ohren herauskommt. Das könnte die perfekte Hymne sein, nämlich die zum Abgewöhnen aller Musik dieser Gattung, wäre da nicht noch ein emotionaler Gegenspieler, aus »Tosca« von Puccini. Er erklingt, als die Soldaten nachts wie Tiere über ein irakisches Mädchen herfallen, Vergewaltigung, dann samt Familie abgeknallt, der Puccini peitscht die Emotionen hoch, die Kamera wackelt, grünes Licht der Nachtsichtlinse, wo sind die ›embedded journalists‹? Es ist eine wahre Geschichte, die, wie Amnesty International berichtet, auch im Kosovo passiert, seit die ›Friedensbeobachter‹ da sind. Sage keiner, dass es im Krieg The Good, the Bad and the Ugly gäbe. Der junge Soldat mit der Videokamera wird entführt, sein Kumpel läuft auf eine Tretmine. Im Kosovo werden die OSZE-Friedensbeobachter ›Clockwork Oranges‹ geschimpft, nutzlose Objekte – und wieder grüßen Kubrick und »Froy-der, sher-ner getter-foon-ken, toch-ter ‚ouse e-lyse-ium...«, jene Musik, mit der die Gewaltbereitschaft gewaltsam geheilt werden soll, und mit der bezeichnenderweise Ende Januar das World Economic Forum in Davos beendend wurde. Die Gipfelteilnehmer wurden von keinem Geringeren als dem Chefdirigenten des Boston Symphony Orchestra geleitet.

*Kosovo oder Irak? Hauptsache Britney*

Statt dieser Komplikationen versorgt man uns außerhalb der Spex mit der persönlichen Leidensgeschichte einer jungen Frau, die jetzt folgerichtig mit einem Paparazzo zusammen ist, die aber auch deshalb ein großer Popstar ist, weil sie authentisch lebt und singt. Der Star opfert seinen Körper und sein Leben, das wollen wir erleben (www.rr.tmz.com/category/britney-spears/). Tarantino hat das verstanden, er wird Britney Spears in seinem nächsten Film, einem Russ-Meyer-Remake, auftreten lassen. Nicht erleben aber wollen wir den namenlosen Soldaten und die Bevölkerung, auch wenn sie nur zwei Flugstunden oder einen Mausklick von uns entfernt sind.

Merke: Musik ist diejenige der Künste, die dir am meisten das Gefühl gibt, lebendig zu sein.

**The Glenn Gould Edition** *»Händel / Bach«*
*(Sony BMG, 12 Euro)*
**Brian de Palma** *»Redacted«*
*(DVD-Import, Magnolia)*



# IN EINER SINGULÄREN NACHT BEGANN UNSERE GEGENWART

**INTERVIEW:** MAX DAX UND JAN KEDVES
**FOTO:** CHRISTOPH VOY

## Bernd Cailloux

***2008 ist das Jahr, in dem sich das öffentliche Geschnatter um 1968 und die Folgen auf einen neuen Peak hochschaukeln werden. Zwischen dummer Obermaier-Romantisierung und erzreaktionärem Pauschalbashing einer gesamten Generation scheint es für nüchterne Betrachtungen derzeit kaum Raum zu geben. Eine abgeklärte Außenseiterposition in all diesem Trubel nimmt Bernd Cailloux ein, der mit »Das Geschäftsjahr 1968/69« das bislang beste Buch über 1968 geschrieben hat. Unideologisch und mit präziser Lakonie schildert der Autor in dem autobiografisch gefärbten Roman die Geschichte einer Ende der sechziger Jahre in Düsseldorf lebenden Freundesclique: Als »Muße-Gesellschaft« träumt man den naiven Traum vom antikapitalistischen Betrieb im Kapitalismus. Mit selbst gebauten Stroboskopgeräten touren die Freunde durch die Konzerthallen des Landes – bis Entfremdung und Ehrgeiz den Idealismus zersetzen und die Muße-Gesellschaft irgendwann, Ironie der Geschichte, zu einer ganz normalen »Show-Firma« mutiert, »die bundesweit Parteitage ins rechte Licht« rückt. Einziger Schönheitsfehler: Der Roman wurde bereits 2005 veröffentlicht, endlose drei Jahre vor der aktuellen 68er-Diskussion. Derzeit erlebt »Das Geschäftsjahr 1968/69« endlich die ihm gebührende Rezeption und wird auch fürs Kino verfilmt. Wir treffen Bernd Cailloux, 62, an einem kalten Nachmittag im Dezember im Berliner Café Einstein. Er raucht selbst gedrehte Zigaretten.***

Bernd Cailloux, der Anlass unseres Gespräches ist nicht bloß das Jahr 2008, in welchem sich die Revolte von 1968 zum vierzigsten Mal jährt. Anlass ist auch, die politische Geschichtsschreibung nicht prominenten Neokonservativen wie Kai Diekmann oder Ulf Poschardt zu überlassen, die geradezu von einem religiösen Eifer besessen zu sein scheinen, wenn sie 1968 und alles, was in diesem Jahr an gesellschaftlichen Umwälzungen in Deutschland in Gang gesetzt wurde, diskreditieren. Wie erinnern Sie die Zeit vor 1968?

Vor 1968 war Finsternis in Deutschland. Es herrschte schon eine kunst- und freiheitsfeindliche, eine bedrückende Stimmung, besonders für uns Jugendliche. Die ganze sogenannte Ära Adenauer fällt unter diese Zeit. Der Nationalsozialismus wurde totgeschwiegen, als hätte es ihn nie gegeben. Es herrschten Autoritäten, deren Werte man nicht einsah. Die Kirche war eine Instanz, die Moral unerträglich... Ich erinnere mich, wie ich Anfang der sechziger Jahre zum ersten Mal verliebt in einem Café saß – ich war siebzehn, sie ein Jahr älter, wir knutschten. Da kam die Kellnerin mit einem silbernen Tablett, auf dem lag ein Zettel: »Bitte verlassen Sie sofort das Lokal.«

In Ihrem Buch »Das Geschäftsjahr 1968/69« beschreiben Sie die Selbstbefreiung der jungen Generation Ende der Sechziger nicht als Massenbewegung, sondern als ganz persönliche Suche einzelner Individuen...

Über '68 als politische Bewegung sind schon so viele Bücher geschrieben worden. Mich reizte es viel stärker, über die Leute zu schreiben, die '68 eben nicht an den Universitäten waren oder im Seminar des SDS saßen, des Sozialistischen Deutschen Studentenbunds. Ich wollte die Emanzipation der vielen Einzelnen beschreiben. Dafür erschien mir die Form des Entwicklungsromans passend, in dem dreißig, vierzig Einzelpersonen durch ihre wichtige Zeit – vom 18. bis zum 28. Lebensjahr etwa – verfolgt werden. Und Düsseldorf eignete sich als Schauplatz gut: Die Stadt war zu der Zeit lange nicht so politisiert wie Frankfurt oder Berlin. Man muss es sich vor Augen halten: Der Club Voltaire beispielsweise, 1968 der heißeste Laden in Frankfurt, war keine Disco, sondern ein Debattierclub. Der war jeden Abend voll. Da wurde nicht getanzt, da haben die Köpfe geraucht. In Düsseldorf vollzog sich damals mit Beuys, Polke, Richter ein Aufbruch in der Kunst.

Ihr Roman trägt stark autobiografische Züge. Sie selbst waren 1968 in Düsseldorf Mitglied einer sich als sozialistisch begreifenden Grup-

pe, die auf Musikveranstaltungen mit selbst gebauten Stroboskopgeräten Lightshows inszenierte. Im Roman heißt sie »Muße-Gesellschaft«...

Natürlich habe ich mich in diesen Bereichen bewegt. Und vieles in dem Buch hat auch tatsächlich stattgefunden, wie zum Beispiel die Zappa-Nacht in der Grugahalle in Essen. Da waren wir, da waren aber auch schon andere heute bekannte Leute, zum Beispiel Renée Zucker oder Henryk M. Broder, der damals Pressechef dieser Veranstaltung war. Diese Nacht ist für das Buch zentral, weil sie – ein Jahr vor Woodstock – die erste Großveranstaltung in Deutschland war, mit der ein Underground richtig auffällig wurde. Da kamen zehntausend Leute hin, und alle spürten im Moment ihres Zusammentreffens: Hier geht was völlig Neues los. Im Roman fängt der Erzähler ja auch an genau dieser Stelle an zu leiden, weil er merkt: Jetzt wird's ernst.

Jetzt wird die Kunst zum Geschäft...

Genau, Dutzende Leute kommen und hinterlassen ihre Visitenkarte, wollen für eine ähnliche Veranstaltung, in einer anderen Stadt, auch unbedingt so eine Lightshow. Da fängt der Konflikt an: Sind wir noch Teil der revolutionären Bewegung oder machen wir schon Geschäft? Aber im Rausch der Ereignisse ahnt man das nur eine Sekunde lang. In dieser Nacht in Essen war die ganze Subkultur, der ganze Underground, einen kurzen Moment lang authentisch. Eine singuläre Nacht kann identifiziert werden als Beginn unserer Gegenwart.

Sie haben den Blitz des Stroboskops als Symbol der Veränderung gewählt, als Symbol der beginnenden Individualisierung...

Ja, mit dem Stroboskop war diese Engtanzgeschichte, bei der es vorher immer darum gegangen war, dass Frau-Mann-Paarungen gemeinsam vorgeschriebene Schritte machten, plötzlich Vergangenheit. Im Blitz der Erleuchtung verpufften die Konventionen, es ging von einem Moment auf den nächsten darum, sich selbst in verschiedensten Positionen zu erleben. Der Blitz hatte etwas Befreiendes. Deswegen passt das Stroboskop als Symbol für die individuelle Emanzipation und den gesamten Aufbruch von 1968.

Was bedeutet es, wenn sich die Gründer der Zentralen Intelligenz Agentur (Z.I.A.) in Berlin, Holm Friebe und Sascha Lobo, in ihrem Buch »Wir nennen es Arbeit« 2006 auf die Muße-Gesellschaft berufen, diese sogar als Vorbild nennen?

Natürlich ist es schmeichelhaft, dass die heutige Generation der Mittdreißiger auf »Das Geschäftsjahr 1968/69« derart angesprungen ist. Ich hätte auch nie erwartet, dass der Roman so große Resonanz erreichen würde. Die Herrschaften von der Z.I.A. haben ja nicht nur in ihrem Buch die Muße-Gesellschaft erwähnt, sondern auch sonst wurde viel über den Roman geschrieben. Aber ob sich die Muße-Gesellschaft für das Z.I.A.-Modell tatsächlich als Vorbild eignet, wer weiß... Ich kenne Holm Friebe: Er will auf der einen Seite Kunst machen und andererseits Geschäftsmann sein. In meinem Roman steht die Muße-Gesellschaft für die Verbindung von Kunst und Geschäft – aber eben nur für eine Weltsekunde, für die Dauer eines Blitzes.

Danach wächst in der Gruppe mit immer dicker werdendem Auftragsbuch der Druck zur Professionalisierung, es kommt zu Streit, und

**»DER UNTERSCHIED ZWISCHEN DAMALS UND HEUTE: DIE NEW ECONOMY BESTAND AUS BÖRSIANERN – WÄHREND WIR 1968 BEUYSIANER WAREN.«**

die Muße-Gesellschaft wird zu einem ganz normalen Unternehmen – mit einem Chef, der ein repräsentatives Auto fährt, und ein paar untergebenen Lohnarbeitern. Hat Holm Friebe Ihr Buch nicht ganz zu Ende gelesen?

Doch, das scheint ihn aber nicht zu stören. Er ist eben sehr schwärmerisch auf diese idealistische Idee fixiert, dass es zumindest theoretisch klappen könnte – das Ansehen eines widerständigen Künstlers und zugleich viel Geld zu haben, zum Upper-Class-Underground oder den Hippie Royals zu gehören... Ich sage ihm immer: »Du musst dich aber irgendwann mal entscheiden!« (lacht) Wenn man nach den tieferen Gründen für diese Schwärmerei sucht, wirft das natürlich ein Schlaglicht auf die Mittdreißiger von heute – es handelt sich offenbar um eine Generation, die zwischen Rebellion, Anpassungsängsten und Etablierungswünschen hin und her laviert. Das Rebellische an meinem Roman gefällt ihnen natürlich, so wie sie sich dessen Figuren vorstellen, wären sie heute auch gerne. '68 hat ja letztlich nur die eine Frage hinterlassen: Wie macht man eine wirklich erfolgreiche Rebellion?

Was meinen Sie, wenn Sie sagen, '68 sei der Beginn unserer Gegenwart gewesen?

So schnell vergeht die Vergangenheit eben nicht. Im Grunde leben wir heute noch in diesem Jahr. '68 ist die verlängerte Gegenwart – weil viele der damaligen Phänomene noch präsent sind, weil viele Ideen bis heute Bestand haben, und zwar eher die der Hippies als die der Politkader, denken Sie nur an das Natur- und Umweltbewusstsein der damals verlachten Blumenkinder. Die verschiedenen Musikstile, die Boutiquen, die Discotheken – das alles gab es vorher nicht. Die drei großen Clubs in Deutschland damals – das Blow-Up in München, das Cream Cheese in Düsseldorf und das Grünspan in Hamburg – waren die Blaupausen für alles, was wir heute kennen. Und populäre Musik ist bis heute eine der ganz wenigen lebensbegleitenden Konstanten, sie ist von der '68er-Generation zu einem Bestandteil des Alltags erklärt worden. Im Hören der Musik treffen sich diese Generationen. Hinzu kommt, dass '68 nicht nur eine Befreiung des Einzelnen von falschen Autoritäten und der falschen Moral war, sondern dass es auch – was oft vergessen wird – eine Öffnung hin zum Kommerz bedeutete. Das Musikgeschäft in seiner heutigen Form ist erst mit der Rockmusik entstanden und nach '68 hat die Musikindustrie fünfundzwanzig gigantische Jahre erlebt. Und auch das Modegeschäft! Es ging '68 eben nicht nur um Verweigerung und um Politisierung – 1968 bedeutete auch eine Befreiung hin zum Konsum. Davor war der Konsum ja noch nicht befreit. Wir wurden als Kinder zweimal im Jahr bei C&A eingekleidet, das war's. Wir konnten nicht frei entscheiden, was wir tragen wollten. Das sind Aspekte, die bis in unser heutiges Leben hineinragen. Aus dieser Befreiung ist heute andererseits wieder ein Zwang geworden: Der Imperativ des Konsums in der heutigen Spaßgesellschaft – auch das ist irgendwie ein Ergebnis von '68. So gesehen könnte man sagen, dass die Revolte von damals auf eine seltsam verdrehte Art das herrschende System sogar gestärkt hat.

Gedankt wird es ›den 68ern‹ allerdings kaum. Seit ein paar Jahren wird Geschichtsfälschung betrieben und auf ›die 68er‹ im Grunde nur noch eingedroschen...

Ja, was seit dem Abgang der Regierung Schröder abläuft, ist grauenvoll – diese Geschichtsklitterung und das Bashing. Der Stern mit seiner '68er-Serie! Ein Blödsinn hoch zehn – Berge von Klischees.

Im Editorial der Eröffnungsausgabe dieser Serie schrieb Stern-Chefredakteur Thomas Osterkorn: »Die ‚68er haben die Welt verändert, und nicht immer nur zum Schlechteren«...

Das ist die heute herrschende Semantik des '68er-Bashings, die in diesen Satz hineingewürgt ist. Und dann verkauft einem der Stern in dieser Serie die Hippies schon wieder als sexuelles Massenvergnügen – was überhaupt nicht stimmte zu der Zeit! Zumindest nicht in Deutschland. Möglicherweise stimmte es in Amerika, aber da war zu der Zeit keiner von uns, ich nicht, und auch Herr Oster-

korn nicht. Im Rückblick wird eben immer vieles verzerrt – und zugeschnitten auf Uschi Obermaier. Dabei dachten die sogenannten ersten Hippiemädchen 1968 gar nicht daran, durch die Gegend zu vögeln. Die Hippiemädchen waren, was Sex angeht, sogar noch ein bisschen strenger als andere Mädchen, sie trugen Wickelröcke bis zum Boden statt Minis, sie waren eigentlich noch ein bisschen unnahbarer als eine normale Rechtsanwaltsgehilfin. Das, was als ›sex liberation‹ bezeichnet wird, hat sich erst viel später, in den siebziger Jahren abgespielt.

Heute wird '68 oft auch automatisch mit der RAF in Verbindung gebracht...

Diese siebzig abgeirrten Desperados können nicht für die ganze Bewegung genommen werden. Das wäre völliger Quatsch. Natürlich waren die sozialen Teilbewegungen anfangs miteinander verknüpft, indem sie Veränderungen forderten, aber trotzdem handelte es sich um zwei völlig verschiedene Entwicklungslinien, die später überhaupt nichts mehr miteinander zu tun hatten.

War es Ihnen als Zeitzeuge ein persönliches Anliegen, den Diskurs über '68 nicht nur den Moralisten und Neocons zu überlassen? War dies ein Anlass, »Das Geschäftsjahr 1968/69« zu schreiben?

Wenn wir gewusst hätten, dass die Springer-Chefredakteure und andere Neokonsorten unter der '68er-Revolte noch heute so furchtbar leiden würden, dann hätten wir die Sache damals natürlich rechtzeitig abgeblasen. Angefangen mit dem Buch habe ich aber bereits im Jahr 2000, zu einer Zeit also, als von '68er-Bashing noch keine Rede war und man Kai Diekmann noch nicht so kannte. Das Bashing hat im Grunde erst um 2005 eingesetzt, mit dem Regierungswechsel. Seitdem findet in der Bundesrepublik eine unglaubliche Werteverschiebung hin zum Neokonservativen statt. Man kann unverhohlen von einer Rückwärtsbewegung in die Fünfziger sprechen – das Bashing richtet sich ja gegen Rot-Grün, gegen die Spurenelemente linker Politik. Da kann man nur hoffen, dass der Spiegel sich nach dem Aust-Rausschmiss wieder ein bisschen mehr in die andere Richtung orientiert. Aber im Ernst, der Impuls, den Roman zu schreiben, war sicherlich ein anderer: Ich beobachtete die Entwicklung der New Economy um die Jahrtausendwende. All diese Softwarefirmen, die in den Neunzigern klein angefangen hatten und plötzlich an die Börse gingen. Ich dachte: »Hoppla, die sind ja wie wir damals! Sie fangen alle in einer Gartenlaube an, mit nichts als Elektronik und einer Idee – und sobald der Erfolg da ist, gibt's Streit.« Das erinnerte mich stark an meine Erlebnisse in Düsseldorf und Hamburg. Die Ingredienzien waren sehr ähnlich.

Ein entscheidendes Puzzlestück fehlte in der New Economy allerdings...

Ja, die Softwareleute der New Economy waren natürlich cooler als wir, die haben sich für ihre Ideen sofort Finanziers besorgt. Die hatten überhaupt nichts Rebellisches an sich. Das waren im Grunde Börsianer, während wir in Düsseldorf überzeugte Beuysianer waren. Sein Begriff der ›sozialen Plastik‹ wird mit dem Roman im Grunde umgesetzt, ich thematisiere das kapitalismuskritische Modell von Beuys, diesen Dreierschritt »Wärme / Bewegung / Formgebung«.

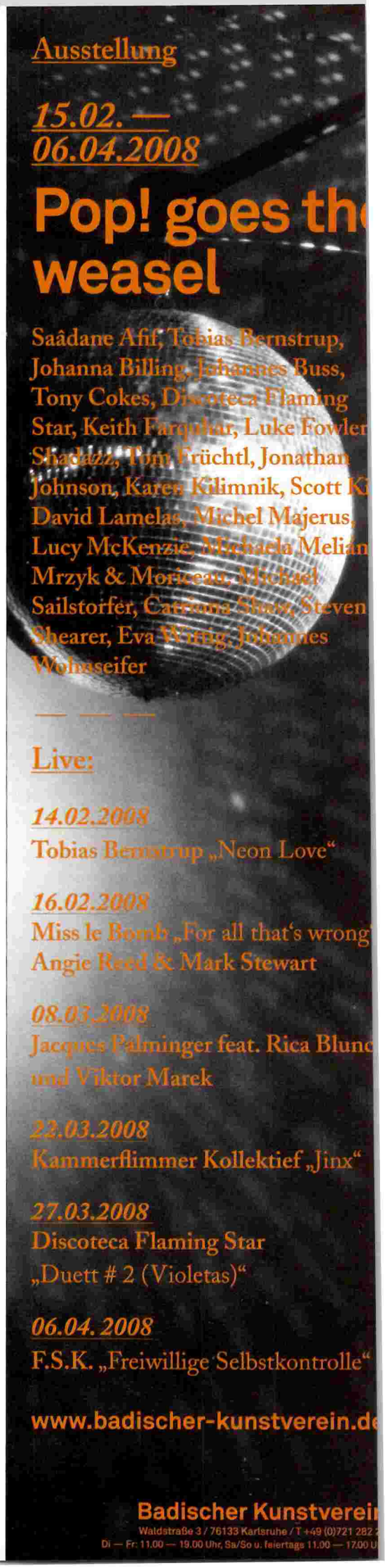
Anstelle dieses menschlichen Beziehungsmodells von Joseph Beuys stand bei den New-Economy-Start-Ups von vorneherein ein viel nüchterneres Modell: die ökonomisch kalkulierte Gruppenbildung auf Zeit...

Wahrscheinlich gab es bei vielen dieser Firmen zu Beginn durchaus eine gewisse freundschaftliche Basis. Aber mit Sicherheit war es kein unschuldiger Start mehr wie vor vierzig Jahren. Die Protagonisten der New Economy waren zum größten Teil Leute, für die, anders als für uns, der Begriff ›Vertragssicherheit‹ kein Fremdwort war, die also von vornherein darauf achteten, Verträge untereinander abzuschließen – sodass sich zumindest das naive '68er-Chaos wie bei uns damals nicht wiederholen konnte.

Wollen Sie damit sagen: Sie sprechen heute aus einer abgeklärten Position...

Hoffentlich. In der Tiefe behandelt das Buch grundsätzliche Fragen: Wie leben wir? Wie arbeiten wir? Woran hängen wir unser Herz? Viele Leute haben nach der Veröffentlichung gesagt, dass es in dem Buch letztlich um Sozialismus und Kapitalismus geht... Sie mögen recht haben. Klar ist nun mal, dass wir seit zweitausend Jahren das Ideelle und das Ökonomische einfach nicht zusammenkriegen. Meine Position mag also tatsächlich eine abgeklärte sein. Inwieweit man im Verlauf des Lebens seine Naivität ganz ablegt, ist dabei natürlich eine philosophische Frage und wert diskutiert zu werden. Aber beim Schreiben habe ich zunächst einmal darauf geachtet, dass das Buch das Jahr 1968 nicht nostalgisch beschreibt oder romantisiert. Deswegen wird es übrigens von den typischen Alt-'68ern auch nur wenig gelesen. Wäre es hingegen von mir in dem Sinne eines verklärenden, romantischen Abgesangs geschrieben worden – vielleicht würden meine Generationsgenossen anders über das Buch sprechen. Aber die '68er wissen ja sowieso immer alles besser, denen braucht man eigentlich gar nichts mehr zu erzählen.

**Bernd Cailloux** *»Das Geschäftsjahr 1968/69«*
*Edition Suhrkamp, bereits erschienen*



# DIE MÖGLICHKEIT EINES FILMS

## *Kryptohippie Michel Houellebecq wird 50 – oder auch nicht*

**TEXT:** THOMAS HÜBENER **FOTO:** MARIE KALKA

*Der Letzte macht das Licht aus*

***Houellebecq oder das Phantom: Zwei von dem französischen Journalisten Denis Demonpion entdeckte Lebensdatenmanipulationen relativieren den 50. Geburtstag des französischen Skandalautors Michel Houellebecq.***

Erstens: Michel Houellebecq heißt gar nicht so, sondern hat den Mädchennamen seiner innig geliebten Großmutter väterlicherseits angenommen. Sein richtiger Name ist Michel Thomas. Zweitens: Der Autor ist keineswegs am 26. Februar 1958, wie seit dem Erscheinen seines Debütromans »Ausweitung der Kampfzone« (1994) offiziell verbreitet wird, geboren, sondern bereits zwei Jahre zuvor. Langweilig, nicht wahr?

Genau deshalb und auch, weil Biografien ohnehin Erfindungen sind (warum also nicht gleich ihre Eckdaten?), gilt es, an dieser Stelle ein halbes Jahrhundert Houellebecq zu feiern. Der kleine, kettenrauchende Mann mit dem schütteren Haar, dem tristen Blick, den herzzerreißend unstylishen Klamotten und der Reaktionsgeschwindigkeit eines Trauer tragenden Reptils hat der lesenden Menschheit vielerlei beschert.

Er hat gezeigt, dass die Kategorien ›rechts‹ und ›links‹ noch nicht einmal als Hilfskonstrukte belastbar sind. Er hat durch gezielte Provokationen die Pawlow'schen Reflexe der liberalen Intellektuellen auf eine solch geschickte Weise ausgelöst, dass man glatt übersehen hat, welch rousseauistischer Kryptohippie Houellebecq eben ›auch‹ ist. Als atheistischer Gottsucher hat er seine Finger wieder und wieder in die schlimmste aller narzisstischen Wunden und Sinnvernichtungen gelegt: die Existenz des Todes. Er hat die geschlechtliche Vereinigung von Mann und Frau derart klinisch und metaphernlos beschrieben, dass in diesem Verzicht auf Poesie qua Differenz zur üblichen floralen Bildlichkeit des Erotikschwulsts schon wieder eine poetische Verheißung aufscheint. Er hat die Grenzen der Kunst- und Meinungsfreiheit nicht nur ausgelotet, sondern mehr als einmal niedergewalzt. Gern verwendet er real existierende Personen des öffentlichen Lebens als wenig schmeichelhaft agierendes Figurenpersonal. Im Roman »Elementarteilchen« (1998) lässt er den französischen Schriftsteller und einstigen Kopf der avantgardistischen »Tel Quel«-Gruppe, Philippe Sollers – immer unter Verwendung des Klarnamens, versteht sich –, die papstfreundlichen und rassistischen Pamphlete einer der beiden Hauptfiguren loben: »Sie sind reaktionär, das ist gut. Alle großen Schriftsteller sind reaktionär. Balzac, Flaubert, Baudelaire, Dostojewskij: alles Reaktionäre. Aber man muss ja auch vögeln, nicht? Sexparties. Das ist wichtig.« Die Zeichnung Sollers' steckt derart voller kleinerer und größerer Bosheiten – Sollers »streckte die Zigarettenspitze vor, der er seinen Ruhm verdankte«, er »schien ein bekannter Schriftsteller zu sein; und trotzdem gelang es ihm nur, abgehalfterte Schlampen aus der Kulturszene zu ficken« –, dass es wundernimmt, in ihm einen der vehementesten Verteidiger Houellebecqs zu erblicken.

In meinen persönlichen Invektivencharts führt dabei eine Szene aus dem dritten, wegen Glorifizierung der Prostitution scharf angegriffenen Roman »Plattform« (2001), in welchem der Protagonist zwischen zwei Buchseiten des von John Grisham verfassten amerikanischen Bestsellerromans »Die Firma« ejakuliert. »Sie würden wohl zusammenkleben; na ja, es war eh kein Buch, das man zweimal las«, räsoniert er, bevor er das »Scheißbuch« am Strand vergräbt. Es scheint, dass sich Houellebecq fest an die Maximen seines frühen Manifestes »Lebendig bleiben« (1991) hält. Eine von ihnen lautete: »Versacken Sie nicht in Toleranz, diesem jämmerlichen Schandmal des Alters.«

Ein wenig ruhiger scheint der bekennende Swingerclubbesucher aber schon geworden zu sein, glaubt man der Kunde von den Dreharbeiten an der filmischen Adaption seines letzten Werkes, des dystopischen Science-Fiction-Romans »Die Möglichkeit einer Insel« (2005), im vergangenen Sommer. Es handelt sich hierbei um die dritte Kinoverfilmung eines Houellebecq-Romans – nach der kongenialen Adaption seines Romandebüts durch Philippe Harel (1999), für die Houellebecq selbst das Drehbuch schrieb, und »Elementarteilchen«, an dem sich Oskar Roehler vor zwei Jahren verhob, indem er den Roman seiner allzu misanthropischen Spitzen beraubte und den Film auf die Erwartungshaltung eines Samstagabendshowpublikums zuschnitt.

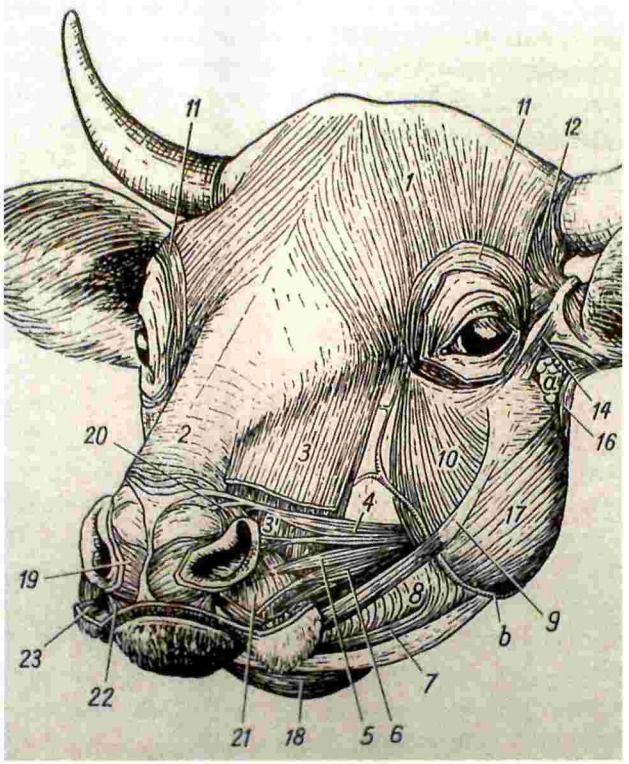
Houellebecq, der von 1979 bis 1981 die Pariser Filmhochschule Louis-Lumière besuchte und bereits einige kürzere Filme drehte, erfüllt sich mit der Regiearbeit an »Die Möglichkeit einer Insel« einen Jugendtraum. Er soll einen gelösten, ja beinahe glücklichen Eindruck am Set gemacht haben, berichtete eine Kollegin von der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung. Erfolg scheint zu entbittern. Drehort für die postapokalyptische Zukunftshandlung des auf verschiedenen Zeitebenen spielenden Films war unter anderem die schroffe kanarische Vulkaninsel Lanzarote, ein garstiges Setting für Filmarbeiten, ein perfektes aber für romantische Sonnenuntergänge. Hauptdarsteller ist der aus Michael Hanekes »Die Klavierspielerin« (2001) bekannte Benoît Magimel. Wann Houellebecqs Film in die Kinos kommt, steht noch nicht fest. Aber: Es wird kein Porno.

# MIT HARDROCK KUMMT DOR KIEN MELK UT

## *Musik im Kuhstall*

**TEXT:** MEIKE EIMERS

Scheeßel, nur wenige Kilometer vom Hurricane-Festivalgelände entfernt. Ich stehe mit Ewald vor dem Melkstand in seinem Kuhstall. Ich bin Tierärztin, Ewald ist Landwirt. Doch anstatt mir Auskunft darüber zu geben, wie es der 274 geht, also der Kuh, die ich gestern mit einer Calcium-Infusion gegen Milchfieber behandelt habe, singt Ewald lieber weiter laut »Im Wagen vor mir« mit. Der alte Radiorekorder röhrt, die Melkmaschine zischt gegen den Takt, eine Kuh brüllt, ein Melkgeschirr fällt herunter. Die Tiere drängen sich vor der Melkkammer und schießen in Vorfreude auf die anstehende Prozedur schon in die Milch – animiert, laut Ewald, durch die Musik, die er extra auf sie abgestimmt hat. »Mit Hardrock kummt dor kien Melk ut«, fügt er hinzu. Dann singt Ewald weiter: »Ich war noch niemals in New York / Ich war noch niemals auf Hawaii...«




*Das Rindvieh – Musik kann seine Milchproduktion in Gang bringen*

In der Berliner und Münchner Tierärztlichen Wochenschrift erschien 1985 ein Bericht von Sambraus & Hecker über ein Experiment, das Tierärzte der Technischen Universität München an Kühen vorgenommen hatten: Den Tieren war ein Klassikstück sowie zum Vergleich ein Song von The Police vorgespielt worden. Untersucht worden war, unter anderem anhand von Milchmenge und -zusammensetzung, die Reaktion der Tiere auf die unterschiedlichen Musikstile. Die Autoren kamen zu dem Schluss: »Ein signifikanter Einfluss der Musik (...) ließ sich weder insgesamt noch isoliert für das Morgen- oder Abendgemelk nachweisen.«

Die Milchquote ist nun allerdings nur eine statistische Größe, die nicht direkt Aufschluss darüber geben kann, ob und wie Musik von Kühen aufgenommen wird. Die Sache hat außerdem den Haken, dass die Kuh ja nicht nur keinen bestimmten kulturellen Rahmen zur Rezeption hat, sondern gar keinen, da sie als Tier, so zumindest die vorherrschende Meinung, kein Bewusstsein ihres Selbst hat. Es ist zwar umstritten, ob, und wenn ja inwieweit, die Beeinflussbarkeit durch Musik von kulturellen Dispositionen abhängt. Nur, diese Frage stellt sich für Tiere nun einmal nicht. Des Weiteren ist Musik immer eine Gestaltung auf der Zeitachse. Und laut Agamben ist es ohnehin eine Illusion zu glauben, Mensch und Tier teilten dieselbe Zeit und denselben Raum. Natürlich ist ein Tier immer in der Zeit, doch diese nimmt ein Tier anders wahr, da ihm ja wiederum ein abstraktes Bewusstsein dafür fehlt, was Zeit überhaupt ist.

Es gibt allerdings tatsächlich Untersuchungen, die zeigen, dass Tiere unterschiedliche Musik unterschiedlich wahrnehmmen und erkennen, und dass Musik somit auch eine bestimmte Wirkung auf Tiere ausüben kann. Im Maus-Experiment etwa wurde gezeigt, dass die Tiere unter dem Einfluss klassischer Musik eine sozialere Verhaltensweise sowie eine höhere sexuelle Aktivität zeigen, verglichen mit dem Einfluss anderer Musikrichtungen wie Country, Jazz/Blues, Easy Listening, Dubstep und Rock'n'Roll. Vermutet wird aber, dass diese Wirkung ausschließlich auf die physikalisch-akustische Struktur der musikalischen Reize zurückzuführen ist. Musik wird also nicht als Musik erkannt, sondern ist für das Tier nur eine Abfolge von strukturiertem Schall, der eine mal stärker, mal weniger anregende mechanische Wirkung ausübt.

In den USA gibt es seit mehreren Jahren einen Radiosender für Tiere, das »Dogcatradio« (der Betreiber plant aufgrund des großen Erfolges ein Pendant für Fische). Siebzehn Stunden am Tag ist Dogcatradio auf Sendung, in der verbleibenden Zeit können die Tiere den Podcast nutzen. Für Katzen und Hunde mit hispanischem Migrationshintergrund (und natürlich auch für alle anderen interessierten Tiere) wird eine »Spanish Hour« geboten. Gut, in den USA gibt es neuerdings sogar »Gene2Music«, eine Methode, anhand derer ein Tierbesitzer die genetische Information zum Beispiel des Hämoglobins seines Pferdes in akustische Signale umwandeln lassen kann – wobei die Musik dann, möglicherweise aufgrund eines leidenschaftslos programmierten Algorithmus, doch überraschend uninteressant ausfällt. Aber auch in Deutschland gibt es speziell für Tiere komponierte Musik, entwickelt von Musikern in Zusammenarbeit mit Tierärzten. Sie soll z.B. Haustiere beruhigen, die unter Verlustängsten leiden.

Doch zurück in den Kuhstall. Tatsache ist, dass regelmäßiges Bespielen von Kühen mit Musik zur Melkzeit, wenn es auch keinen Einfluss auf Zusammensetzung und Menge der Milch hat, die Milchproduktion zumindest in Gang bringen kann, weil ein solches Ritual eine Ausschüttung des Laktationshormons Oxytocin bewirken kann, noch bevor überhaupt ein Melkgeschirr angelegt wird – ähnlich dem Pawlow'schen Reflex. Eine ruhige und freundliche Atmosphäre, heißt es weiter, sei entscheidend für die Aufrechterhaltung des zum Melken notwendigen Oxytocinspiegels im Blut der Kuh. Und genau das ist auch Bauer Ewald seine Meinung.

# DIE GÖTTER MÜSSEN ZURÜCK SEIN

***Platte der Ausgabe: Hercules And Love Affair »Hercules And Love Affair«***

**TEXT:** PETER ABS UND STEPHAN HERCZEG

Die Nacht, was macht sie dieser Tage so? Hüllt sich in Dunkelheit, wie immer. Bewahrt sich ihre sieben Siegel. »Weise ist es, der Nacht zu gehorchen«, heißt es bei Homer. Was schon ›gehorchen‹ so bedeuten könnte. Nur dies vorweg: Mit Hercules And Love Affair gehorchen wir der Nacht sehr artig. Sie schreibt sich hier in Großbuchstaben. Dieses Debüt vollführt einen Drahtseilakt. Es gestattet sich köstlich anverwandelte Italo- und Euro-Disco-Fragmente, fanatisch genaue ZE-Records-, Früh-Chicago- und Detroit-House-Huldigungen, das Andenken an Discofantasien nie erlebter High Times. Und gleichzeitig zerteilt es die große, hedonistische Idee der Nightclubnacht zu einem Mosaik aus Atmosphären, die sonst einander kaum begegnen. Anders gesagt, Ingmar Bergman hätte die Platte gefallen können.

*(DFA Records / EMI)*

Doch zurück: Andrew Butlers attische Inkarnation ist in Wahrheit ein Freundeskreis aus New York. Der Kreis zählt der Mitglieder fünf. Andrew Butler selbst, Mitbegründer des New Yorker »DanceHomosDance«-Movements, DJ, Veranstalter der »Cazzo Pazzo«-Clubnights im West Village. Kim Ann Foxman: ebenfalls »DanceHomosDance«, DJ aus Brooklyn – Spezialgebiet »Classic Aesthetic« und Acid House, singt. Nomi, Sängerin, Gast zuletzt auch bei Debbie Harry. Tim Goldsworthy, Produzent, eine Hälfte von DFA. Und schließlich Antony Hegarty, von Antony And The Johnsons, auf fünf der Songs beteiligt. Antonys gesampleter Klageruf »Whoaa Hehh« ergab schon mit der Roland TR-909 des agitiert rumpelnden Housetracks »Roar« (auf der ersten Hercules-12" auf DFA Records vom letzten Jahr) eine Kombination, die gleich sehr einleuchtete. Auch seit Längerem im Umlauf, mit Kim Ann Foxman am supercoolen Gesang, ist das supercoole »Athene«, programmatisch betitelt für Hercules And Love Affairs Freude an den aparten Seiten der Antike. »Athene« ist hier dabei, anders als die Flipside der DFA-Maxi, »Classique 2«. Die lief eine Zeit lang andauernd auf der Website von Londons beliebtestem Sonntags-Tea-Dance »Horse Meat Disco« und machte einen irre. Wer bitte war das? Das Bild auf MySpace wusste mehr. Aha, ein Hellene in Profilansicht, sehr schön.

Jetzt allerdings, bei nunmehr aufgedeckter Identität, wird auf »Hercules And Love Affair« gleich mit dem Opener einiges ausdrücklicher, persönlicher. Der Antony-Effekt. »Free Will« ist ein Stück, das immer weiter aufbricht von elegisch zu frenetisch. Eingangs lässt sich Antony auf einen Synthiebass ein, der schon selber klingt, als wäre er ein Warnschild. Die Stimme hält ihr berühmtes Flattern kurz zurück und sendet dann tatsächlich eine Warnung aus: »Lüg mich nicht an.« Ein echter Auftakt für eine Art von Discoalbum, dem ganz am Ende einfällt, finale Kanonchöre aufzubieten, die gar nicht mehr aufhören zu deklamieren: »True False/Fake Real«. Das scheint folgerichtig, denn die klassischen Stoffe sammeln sich im Laufe der Platte an: Lügen, die die Wahrheit sagen; Verheißung, Illusion, Enttäuschung. Textlich besonders ist da »Blind«, die aktuelle Single. Wieder mit Antony, den man so natürlich noch nie gehört hat, wie er über der Rasanz von Sequencerblubbern und Oktavbässen in die Lüfte steigt, derweil er es sich nicht nehmen lässt, von inneren Abstürzen zu singen. Es ist der Antony-Effekt, der die Platte in die Tiefe ausbaut, deeper macht, wenn Stimmungen, die auf der Ebene von Text und Sound ohnehin schon gegenläufig sind, innerhalb eines Songs nochmal gedreht und gegen sich selbst laufen gelassen werden. Zum Beispiel durch überraschende Wendungen im Inbrunstniveau. Das ultracrisp produzierte (darf nicht vergessen werden: Tim Goldsworthy), sacht angedubbte »You Raise Me Up« schlägt auf dem Inbrunstlevel ziemlich aus. Stücke wie »Hercules' Theme«, auch wenn ähnlich instrumentiert, haben zuweilen ein komplett anderes Flair. Das Theme mit Singalong by Nomi gibt sich lässig, listig, bevor es sich mit Streichern und Bläsern auf der Tonleiter emporschraubt. Ist es nicht ein schöner Einfall, Themennächten in Clubs eine eigene Themenmusik zu schreiben?

Laut Andrew Butler, Absolvent des Studiengangs Musik am New Yorker Sarah-Lawrence-College, war das überhaupt der Ursprung von Hercules And Love Affair. Die Botschaft dabei ist: bitte kein solistisches, sondern ein kollaboratives Werkverständnis. Speziell die schöne, pastichehafte Inner-City-Hommage »You Belong« zeigt an, wie dehnbar das verstanden werden darf. So gesehen ist »True False/Fake Real« auch ein Stück, in dem sich die Platte selbst porträtiert und sagt: So why should I be ashamed? In dem Song klappert ganz am Ende eine Schreibmaschine. Es wird ein Ghostwriter sein.

1


2


3


4

1&2

## *JUSTUS KÖHNCKE*
### *»Safe And Sound«*
*(Kompakt / Kompakt)*

## *KINKY JUSTICE*
### *»Music And Lyrics«*
*(ICI / Kompakt)*

**TEXT:** KONRAD FEUERSTEIN

Mit seinem Hang zu programmatischen Titeln nimmt Köhncke dem Rezensenten fast die Arbeit ab. Sein letztes Album vor drei Jahren hieß »Doppelleben« und war ein Versuch, seine beiden typischen Betätigungsfelder – House und Romantikpop – zu verschmelzen. Köhnckes Erfindung ›Schlagertechno‹ wurde damals auch über das jecke Köln hinaus zum Entgrenzungs-Craze der Saison. »Doppelleben« war das erste Kompakt-Release mit Texten auf dem Innencover (!), zudem nicht etwa eine DJ-freundliche Doppel-12", sondern eine klassische Langspielplatte. Denn in Köhnckes referenzreicher Welt wird auch das Tonträgerformat zum nostalgisch aufgeladenen Fetisch.

Die neuen Werke dagegen verkünden die konsequente Trennung beider Modi: Song vs. Track. Der Popbarde nennt sich jetzt Kinky Justice, weil das so ähnlich klingt wie ›Köhncke Justus‹, nur kinkier. »Music And Lyrics« ist eine niedliche 10" mit vier Coverstücken, die insgesamt vierte Veröffentlichung des nach zehn Jahren reaktivierten ICI-Labels, das Köhncke zusammen mit der Künstlerin Cosima von Bonin betreibt. »Safe And Sound« hingegen ist eine Full-Length-Tracksammlung, erhältlich auf zwei getrennten Maxis, denn das ist, genau: DJ-freundlich. Damit scheinen die Weichen für's Erste per Massenentscheid gestellt: Die Leute wollen Köhncke für seine treffsicheren Kompakt-Clubtracks, und die bekommen sie. Schließlich hat Köhncke sich mit dem wachsenden Erfolg der Maxis, die er seit 2001 für das Kölner Technoimperium Kompakt produziert, längst aus dem Schatten von Whirlpool Productions befreit. Kinky dagegen, der zart-verschrobene Sängerknabe und Candlelight-Entertainer, wird zu einem liebevoll nebenher gepflegten Hobby. Und um Schlagertechno, die Synthese der beiden Pole, müssen sich dieses Jahr andere kümmern.

Anstatt Münchner-Freiheit-Hits hat Justice für »Music And Lyrics« ein paar sicher kanonisierte Popklassiker ausgewählt, somit ist dies der thematische Nachfolger zu Köhnckes Solodebüt »Spiralen der Erinnerung« (ICI, 1998). Von fast derselben Kongenialität beseelt wie bei seinem damaligen Neil-Young-Tribut »Old Man«, macht er diesmal aus Iggy Pops sinistrem »Nightclubbing« einen formidablen Dub, aus dem Dubhouseklassiker »New Day« von Round Two (aka Basic Channels Maurizio und Mark Ernestus) wiederum eine Ballade. Für Todd Rundgrens »A Dream Goes On Forever« und den Velvet-Underground-Schleicher »Candy Says«, die beiden strukturell originalgetreuesten Beiträge, hat Justice die gleichen Synthsounds benutzt, aber was macht das schon. Sein Märchenonkel-Timbre entschuldigt sowieso fast alles.

»Safe And Sound« zeigt dann, wie sehr der Trackbuilder Justus Köhncke – hier co-produziert von seinem alten Whirlpool-Kompagnon Fred Heimermann – sich selbst inzwischen als Kontext genügt. Seine Arbeit existiert in einem wohligen Freiraum jenseits schneller Zeitgeister und klingt genau deswegen umso zeitlos-zeitgemäßer: Die Moroder- und Space-Disco-Elemente sind kein Zugeständnis an den Trend, sondern waren schon immer in Köhnckes Musik zu finden. Ein Oktavbass hier, etwas 96er-Minimal-Geschnarre da, eine dubbige Fläche dort: All diese Elemente laufen nebenher mit, ohne direkt für eine neue Positionierung zu stehen oder klare Referenz zu werden. Das einzige Cover, das er sich auch hier nicht verkneifen kann, Michael Rothers »Feuerland«, repräsentiert den Krautrockeinschlag, der Köhncke ebenfalls nie fremd war. Das Ergebnis ist wie immer mehr als die Summe der Einflüsse: Köhncke generiert unaufdringliche Wärme, ohne analog zu klingen, und erzeugt immergrünen Discoglamour ohne Discosounds. Vielleicht ist das seine bemerkenswerteste Fähigkeit.

3

## *MERZ*
### *»Moi Et Mon Camion«*
*(Groenland / Cargo)*

**TEXT:** MARTIN HOSSBACH

Die Ladeklappe wird geschlossen, die Maschine springt an, vielleicht ein Mercedes-Diesel, und das große Gefährt, ein Laster, tuckert los. Eine gezupfte Akustikgitarre steigt leise in das Brummen des Motors ein und Conrad Lambert, bekannt auch als Merz, beginnt, mit starkem Yorkshire-Akzent und zarter Stimme von einem rastlosen Leben zu singen, von ewigen Zwangsräumungen wegen nicht bezahlter Mieten, von guten Mienen zu bösen Spielen und den dann doch nicht ganz so guten Freunden, die plötzlich keinen Platz mehr auf dem Sofa für den Rastlosen haben wollen. Der aus West Yorkshire, der grünen Region im Norden Englands, stammende Lambert ging bei der Produktion seiner neuen Platte ähnlich rastlos vor, wie hier im Opener »Moi Et Mon Camion« (zu deutsch: Ich und mein Laster; eine Speditionsfirma war der Namensgeber) besungen, und musizierte für die Aufnahmen seines mittlerweile dritten Albums an etlichen Orten Englands. Er besuchte unter anderem Peter Gabriels pompöse Real World Studios in der Nähe von Bath im Südwesten des Inselreichs und reiste an die Westküste in die walisischen Rockfield Studios, wo einst The Stone Roses und Oasis aufnahmen. Die zwei schönsten Songs des Albums, das elegisch-balladeske, sich langsam verdichtende »Malcolm«, das sich eines Flügelhorns bedient und als Ode an Lamberts Yorkshire verstanden werden darf, sowie das raumgreifende, ruhig atmende »Shun (Sad Eyed Days)« schrieb Lambert zusammen mit Paul Hartnoll von den vor zehn Jahren mal sehr gut gewesenen britischen Bombast-Elektronikern Orbital. Hier klingt Lambert (für seine Verhältnisse) ungewöhnlich zeitgenössisch und Hartnoll (für seine Verhältnisse) erstaunlich zurückgelehnt, die Kooperation war also durchaus eine gute Entscheidung. »Moi Et Mon Camion« zeigt eine gelungene Balance zwischen optimistischem, zeitlosem Folk und modernem, in Sound, Lyrics und Stimmung sehr englischem Pop. Englischem Pop, der in seiner Reiselustigkeit dann sogar ein bisschen frankophil ist.

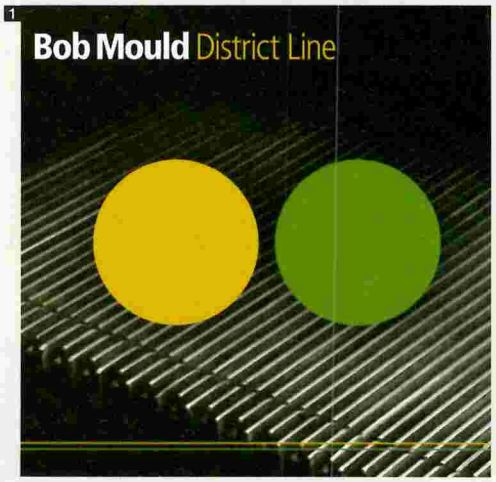
4

## *CURRENT 93*
### *»Of Ruine Or Some Blazing Starre«*
*(Durtro Jnana / Southern Records / Cargo)*

**TEXT:** THOMAS HÜBENER

Im Zuge der kürzlichen ›Freak Folk‹-Konjunktur traten letzte Teile der Rezeption aus der politisch korrekten Deckung und legten die den britischen Exzentrikern Current 93 entgegengebrachten »antrainierte[n] Vorurteile« – so Mario Lasar in

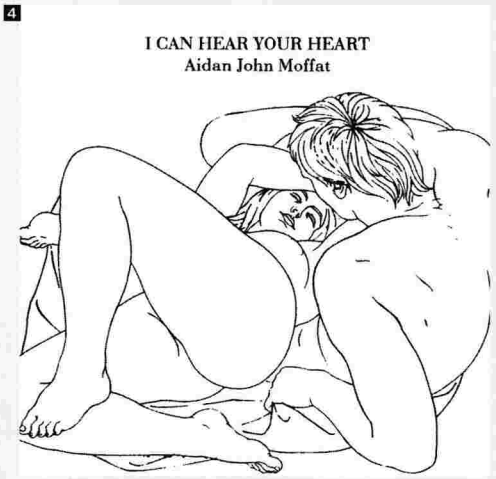
1




2

3

4




1

# *BOB MOULD*

## *»District Line«*

*(Anti- / Beggars Group / Indigo)*

**TEXT:** STEPHAN SCHWANKE

Von SSTs ›Trio of Trios‹ der frühen achtziger Jahre sind Hüsker Dü zweifelsohne die bekannteste und einflussreichste Band geblieben. Einer der eifrigsten Verfechter dieser These und zugleich ihr Hauptprofiteur ist Bob Mould, der – anders als seine ehemaligen Label- und Bandkollegen – mittels der (gerüchteweise eigens zu diesem Zweck gegründeten) Band Sugar auch unmittelbar am Alternative-Boom der neunziger Jahre teilhatte und Hüsker Düs erstweiligen Einfluss so scheinbar nochmals unterstrich.

In der Folgezeit veröffentlichte Mould etliche Soloalben, die allesamt mehr oder weniger gelungenen Alternative-Rock boten, und neben Moulds mittlerweile unantastbarem Ruf als »Godfather of Alternative Music« vor allem von der geschickten Vermarktung eigener Befindlichkeiten lebten – seien es private Krisen, der Entschluss, Nichtraucher zu werden, oder zunehmendes Desinteresse an seiner ›Kunstform‹ Gitarrenmusik – Mould fühlte sich stets bemüßigt, die Fans an seinem Innenleben teilhaben zu lassen.

Vermutlich hätte Mould sich so bequem bis zum Erreichen des Rentenalters durchschlagen können, wenn sich seine persönlichen Umstände in den letzten Jahren nicht entscheidend verändert hätten. Nach erfolgreichem Coming-Out und Umzug nach Washington, entdeckte Mould innerhalb kurzer Zeit die Freuden von Bodybuilding, Techno und der lokalen schwulen Bärenszene. Niederschlag fand diese Entwicklung in der Formung des Elektronikprojekts LoudBomb, regelmäßigen Gastspielen als DJ und der Veröffentlichung von »Modulate«. Als experimentelles Elektronikalbum angekündigt, entpuppte sich »Modulate« schnell als schlechte Cher-Imitation, und in der Folgezeit war Mould spürbar um Schadensbegrenzung bemüht. Bereits das Nachfolgealbum, »Body Of Song«, stellte die Gitarre wieder in den Vordergrund, blieb dank trotzig beibehaltener Elektronikeinflüsse aber immer noch ein Album, das über genug Momente verfügte, für die der Begriff ›Fremdschämen‹ einst erfunden wurde.

»District Line« ist ein weiterer Schritt zurück zu Moulds Wurzeln geworden und orientiert sich deutlich an Sugar, ohne jedoch völlig auf elektronische Füllsel zu verzichten. Schlecht ist das Ganze zwar nicht geworden – Moulds pompöses Auftreten fordert Spott zwar geradezu heraus, ein Gefühl für Melodien und eingängige Gitarrenriffs kann man ihm aber nicht absprechen –, bietet letztendlich aber auch nichts, was sonderlich bemerkenswert wäre. Alte Fans werden vermutlich zufrieden sein, aber 25 Jahre nach Erscheinen des ersten Hüsker-Dü-Albums ist »District Line« in etwa so interessant und relevant, wie es die Stones Anfang der neunziger Jahre waren.

Spex #301 – vorsichtig ab. Dazu dürften nicht zuletzt die Gastbeiträge Nick Caves für »All The Pretty Little Horses« (1996) und die Zusammenarbeit Current 93s mit weiteren politisch unverdächtigen Kollegen wie Bonnie »Prince« Billy, Antony Hegarty und Marc Almond für ihr Werk »Black Ships Ate The Sky« (2006) beigetragen haben. Die Reserviertheit gegenüber der Band hatte vor allem mit der Mitte der neunziger Jahre aufgrund religiöser Differenzen zerbrochenen Freundschaft zwischen Current-93-Sänger David Tibet und dem schwulen Uniformfetischisten Douglas Pearce zu tun. Dessen Band Death In June, zu der es personelle Überschneidungen gab, ist für ihr – gern kulleräugig als ›rein ästhetisch‹ gerechtfertigtes – Faible für Nazisymbolik bekannt.

Auf »Of Ruine Or Some Blazing Starre«, einem der wichtigsten Current-93-Alben, das ursprünglich 1994 veröffentlicht wurde, ist die atonal-illbiente Vergangenheit der 1983 im Industrial-Umfeld gegründeten Band nur noch zu erahnen. Es handelt sich vielmehr um einen Klassiker jenes Genres, dem Current 93 aufgrund eines Missverständnisses zu seinem Namen verhalfen: Als Tibet einst über seine Band sagte, sie seien »apocalyptic folk«, wollte er auf die Endzeitorientierung des Musikerkollektivs hinweisen und gebrauchte das Wort ›folk‹ im Sinne von ›people‹, keineswegs aber, um eine musikalische Gattung zu bezeichnen. Getragen von Michael Cashmores hier erstmals über volle Albumlänge zu hörendem lautenartigem Bedienen der akustischen Gitarre, omnipräsentem Glockenspiel und den gezähmten Drones des Nurse-With-Wound-Gründers Steven Stapleton, entfaltet David Tibet, hin und wieder kontrapunktiert von der somnambulen Stimme Phoebe Cheshires, auf vierzehn Balladen seine religiösen Erlösungsfantasien. Diese speisen sich hier aus einer Melange von Buddhismus und gnostisch gefärbtem Urchristentum. Der Gesang steigert sich dabei regelmäßig von kindlicher Sanftheit zu eindringlich-obsessivem Geschrei. Die Stücke wirken abwechselnd wie die zärtlichen Wiegenlieder eines Wahnsinnigen und die Rufe eines mittelalterlichen Flagellantenzuges aus religiösen Büßern, der zur Umkehr im Angesicht des bevorstehenden Weltgerichts aufruft. Am Ende aber hat der Brite zu einer Art ekstatischen Friedens gefunden: »God is not dead / There is no death I say« skandiert er im letzten Stück glückstrunken.

Current 93 war immer auch das Medium der metaphysischen Suche des spirituell umtriebigen Briten, inklusive aller Abwege wie jenem des zeitweiligen Eintritts in den magischen Orden des Okkultisten Aleister Crowley. »Of Ruine Or Some Blazing Starre« ist das erste ›christliche‹ Album der Band – ergreifend, filigran und maximal weit entfernt von der verhärmten Liedermachertristesse evangelischer Kirchentage.

2

## *VAMPIRE WEEKEND*

### *»Vampire Weekend«*

*(XL Recordings / Beggars Group / Indigo)*

**TEXT:** RENÉ HAMANN

War da nicht was? Hatte nicht eben noch der amerikanische Kritiker Sasha Frere-Jones angemahnt, der zeitgenössische Indierock betreibe einen Purismus der Wurzeln? Schließe die sogenannte Black Music als Inspirationsquelle schlicht aus? Und wäre somit auf absteigendem Ast, der Einfallslosigkeit preisgegeben? Nun ist es immer schwierig, mit Zuschreibungen wie ›black‹ oder ›white‹ etc. zu arbeiten, sobald es über reine Fragen der Hautfarbe hinausgeht, auch in der Musikkritik. Mag sein, dass zwischen Musikern der Generation Arcade Fire und den Freunden von Soul, Motown, Hiphop, Detroit Techno etc. nicht nur altersbedingt Welten liegen – ob man Musikern überhaupt ihre wie auch immer eingeschränkte Musiksozialisierung zum Vorwurf machen kann, bleibt eine gute Frage.

Aber: Kaum ist die Kuh auf dem Eis, kommt auch schon der Gegenbeweis. Vampire Weekend aus New York sind die Black-Music-Einflüsse in jedem Tönchen anzuhören. Wobei sie mehrere (weiße) Umwege genommen zu haben scheinen: den über Paul Simon und Peter Gabriel ins Weltmusikfach; den über The Clash, die Specials und die Talking Heads in die Karibik; den über Damon Albarn zum Afropop. Vielleicht sind Vampire Weekend, drei New Yorker mit europäischem Migrationshintergrund und ein Vierter mit indischem, auch ohne die Charlatans, die Arctic Monkeys und die Strokes schlichtweg nicht denkbar. Wie dem auch sei: Die Wege des Herrn sind unergründlich, auch im weißen bzw. eben gar nicht so weißen Indierock. Nur mit Stevie Wonder haben Vampire Weekend tatsächlich nichts zu schaffen.

Was wir auf diesem Debüt der Stunde hören, ist also Folgendes: Offbeats galore, Stakkato-Akkorde, Rumpelbeats, mal uptempo, mal so lässig wie eine Zigarette vor der Strandbar, Hintergrundchöre, die einfach nur »Hi-Oooh« machen und eine an Tim Burgess (The Charlatans) erinnernde Singstimme. Zum Grundgerüst (Bass, Drums, Gitarre) werden allerlei obskure oder einfach hervorragend eingesetzte Instrumente (wer hat dieses Ding produziert?) gesellt, Klaviere, Geigen, Bratschen, allerlei Orgeln und ein Spinett – eigentlich klassisches Instrumentarium also. Und dann gibt es diesen unglaublichen Keyboardsound in »One (Blake's Got A New Face)«, wie man ihn seit 1987 nicht mehr gehört hat! Wobei sich ja ausgerechnet dieses Stück verdächtig nach The Police anhört. Macht aber nichts, ist auch keine so schlechte Referenz.

Die Songs handeln, außer von dem Jungen mit dem neuen Gesicht, von der Schule, von der Uni, vom direkten Umfeld, von Reisen, entlegenen Orten, vom Ich des Sängers selbst. Elf Songs, alle super. Knapp mehr als eine halbe Stunde Musik. Die beste, die Indierock seit Langem hervorgebracht hat. Schon jetzt eine der Platten des Jahres.

3&4

## *MALCOLM MIDDLETON*

### *»Sleight Of Heart«*

*(Full Time Hobby / PIAS)*

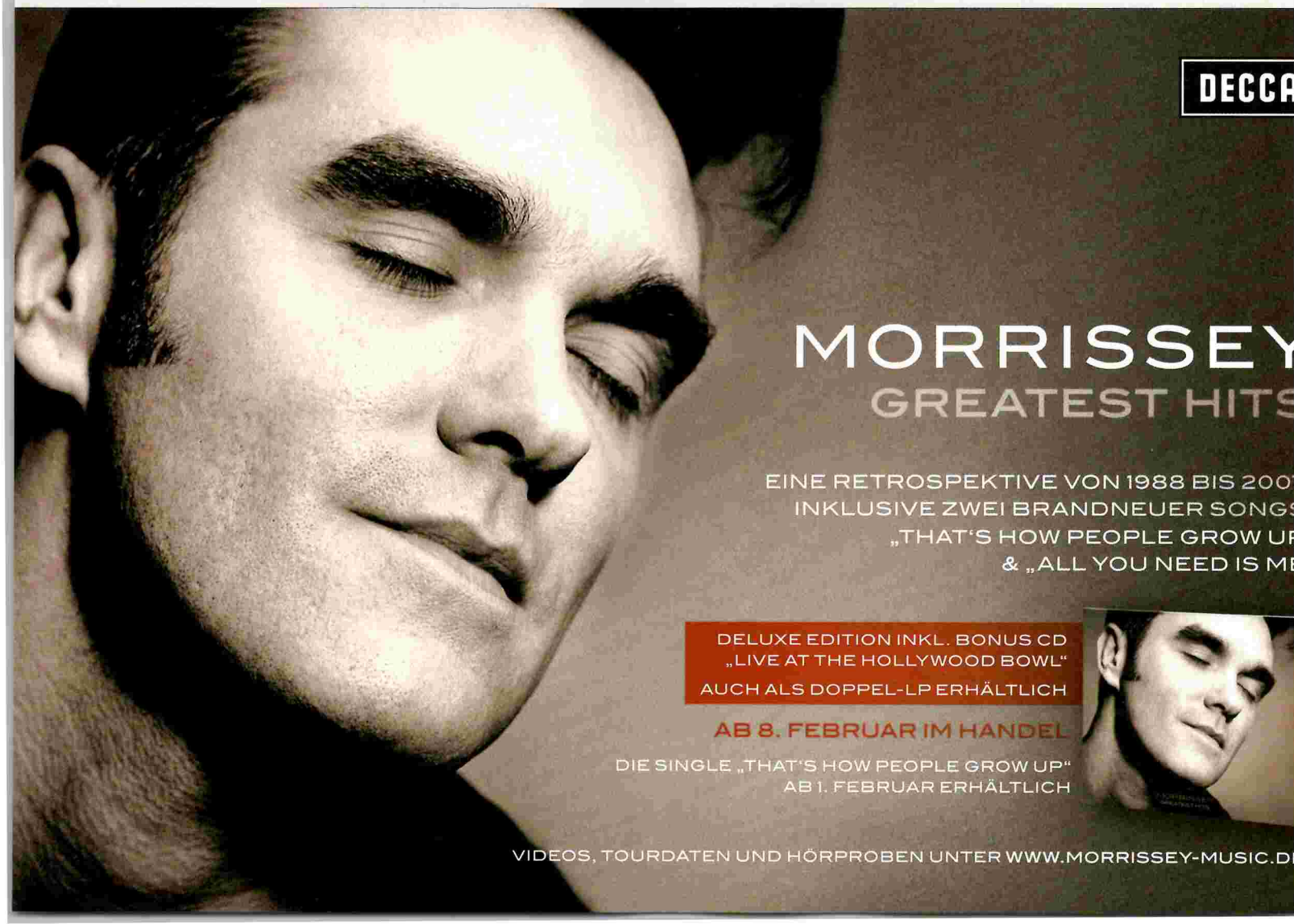
## *AIDAN JOHN MOFFAT*

### *»I Can Hear Your Heart«*

*(Chemikal Underground / Rough Trade)*

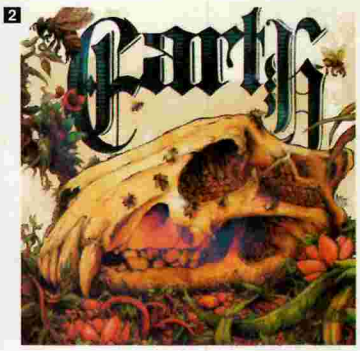
**TEXT:** THOMAS HÜBENER

Im Jahr 2006 gingen die beiden Glasgower Musiker, die zehn Jahre lang die melancholische Indietronic-Folkband Arab Strap bildeten, getrennter Wege. Middleton, der schüchterne und unprätentiöse Gitarrist, der es schafft, sein Instrument wie ein ganzes Musikerkollektiv klingen zu lassen – man höre nur die von ihm produzierte Wall of Sound auf der famosen Arab-Strap-Live-CD »Mad For Sadness« (1999) –, hat inzwischen das Gesangs- und Texthandwerk erlernt. Mit seinem vierten Album schickt er sich endgültig an, zu einer unüberhörbaren britischen Songwriterstimme zu werden. »Sleight Of Heart«,

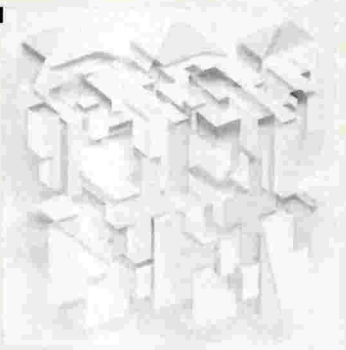


1

2




3



4

eigentlich nur als Füllmaterial zwischen »A Brighter Beat« (2007) und dem nächsten, Ende des Jahres erscheinenden ›richtigen‹ Album gedacht, versammelt neun wunderbar leichte folky Indie-Popsongs, wie sie einst Belle And Sebastian zur Meisterschaft führten. Akustikgitarre, dezente Solostreicher, ein Piano – mehr braucht Middleton nicht, um zwischen Tür und Angel ein Album aus dem Ärmel zu schütteln, für das andere ihre Seele dem Teufel verschreiben würden. Alle Stücke strahlen eine wunderbare Unfertigkeit aus, es wurde sich nicht in Frickeleien und Abmischungsorgien ergangen. Dennoch verzichtet Middleton auf den falschen Authentizismus eines Live-Sounds. Wenn er Madonnas »Stay« covert, mag man nicht glauben, das Stück schon einmal irgendwie anders interpretiert gehört zu haben. In seinem herzzerreißenden, aber larmoyanzfreien Vortrag fordert er Leonard-Cohen-Vergleiche geradezu heraus. »Love Comes In Waves« ist eine Hymne auf die Liebe, würde einem Serge Gainsbourg oder Nick Cave in Sachen Songwriting alle Ehre machen und sollte aufgrund seiner Lagerfeuernachspielbarkeit zum Traditionsschatz zukünftiger Generationen werden. Es ist das beste Stück einer wunderbaren Platte.

Was das beste Stück Aidan John Moffats ist, hat der vollbärtige Erotomane mit der Vorliebe für schwitzigen, drogeninduzierten Sex seinem Publikum nie verschwiegen. Bei Moffat hat es wenig Sinn, zwischen Autor und lyrischem Ich zu trennen. Die Texte des Schotten speisen sich nach wie vor aus adoleszenten Erfahrungen von erstem Sex, Verlust, Körpererkundungen und Abschleppereien. Man kann sein Werk als halbherzigen Therapieversuch einer chronischen Sexualneurose interpretieren. Im ersten Teil der Veröffentlichung, einem geschriebenen Text namens »POOP«, schildert er, wie ihn jemand an der Schule »Oliver Smallcock« nannte, woraufhin er sich vor dem kollektiven Duschen regelmäßig den Schwanz auf eine akzeptable Größe heraufmasturbiert habe. So nah wie bei den vorliegenden 24 Audiominiaturen war Moffat, der sich in den letzten Jahren unter dem Projektnamen Lucky Pierre (später L. Pierre) auch als Ambientmusiker profiliert hat, dem Spoken Word noch nie: Geloopte, knisternde Sixties-Streichersamples dienen, nur selten abgelöst von selbstgebastelten Breakbeats (»I'm Not Bitter«) oder verschlierten Field Recordings, als Klanghintergrund einer Philosophie im Boudoir für die Working Class. Moffats Stimme paart wie gewohnt Mattheit mit Lüsternheit. Das Interessante dabei: Irgendwie schafft er es immer, auch noch die – nun ja – ausgelutschteste Pornohandlung wie Liebesgeflüster klingen zu lassen. Der Trieb führt bei ihm nie so sehr die Zügel, dass ihm der Blick für all die Kleinigkeiten am libidinösen Wegesrand verstellt wäre: das Sich-nervösdurchs-Haar-Fahren, die Bikinistreifen, die postkoitalen Hautrötungen, die Mädchengesten. Im Herzen ist Moffat, der hier mit proletarischem Kolorit versehene Jugendlyrik vorträgt, Romantiker. Was dann auch die Coverversion von Bruce Springsteens »Hungry Heart« erklärt.

1

## *BEACH HOUSE*

### *»Devotion«*

*(Bella Union / Cooperative Music / Universal)*

**TEXT:** THOMAS HÜBENER

Der Name ist irreführend: Ein Haus am Strand evoziert Sommer, Sonne und glitzernde Gischtpartikel. Das Haus aber, in dem Alex Scally und Victoria Legrand ihre altweibersommerzarten Gothic-Jukebox-Perlen weben, scheint sich eher am Strand jener einsamen Spukinsel zu befinden, die geografisch-fiktionale Grundlage der amerikanischen Mystery-Serie »Lost« ist: Im Unterholz und auch sonst ist es wahrlich nicht geheuer, aber der Zusammenbruch der Ordnung schafft neben dem Grauen auch eine neue Magie der Tiefe zwischen einigen Menschen. Das barocke Vanitas-Gedanken befördernde Geisterspinett, das die langsam schreitenden Wiegenlieder des selbstbetitelten Debütalbums von Beach House verzierte, ist nun auf kleinere Flamme gestellt. Dafür sind schief leiernde Orgelsounds prominenter vertreten. Vom etwas weniger totengräberlangsamen Tempo abgesehen, herrscht Stagnation auf Höchstniveau: Wundervoller Sixties-Pop in Extremverhallung mit schmachtenden Slidegitarren, dazu lonely Drumcomputersounds vom Trödler, die widerstrebend und scheppernd ihren Dienst tun und so traurig zuletzt auf Arab Straps »Philophobia«-Album zu hören waren. Die Legrand singt wie eine nachtwandelnde Lynch-Elfe mit wirrem Haar, die sich mit einem Messer »Love« in den alabasterfarbenen Oberkörper geritzt hat. Als würde Julee Cruise bei Siouxsies Banshees jobben. Wir hören sehr viele gedehnte vokalverliebte Aahhs. Sie klingen weder so steril wie beim Frühneunziger-Ästhetizistenpop von Collection d'Arnell-Andrea oder dem Äthero-Darkwave von Love Spirals Downwards noch so entrückt wie bei den seligen, jede sprachliche Semantik hinwegträllernden Cocteau Twins, auf deren Label das Duo veröffentlicht. Auch vom verwunschenen Waldnymphenfolk der Neo-Dark-Hippies Espers sind die beiden dadurch entfernt, dass jenes Gitarrengesäge, in das deren Stücke regelmäßig proggy auszufransen pflegen, unterbleibt. Deshalb sollte man Beach House auch nicht voreilig ins sich füllende Nu-Gaze-Fach packen: Was sie von Neo-Shoegazern unterscheidet, ist das Fehlen der Strudel aus flirrenden Gitarren, in denen sich in Augenblicken angenehmer Willensschwäche so gut versinken lässt. Stattdessen gibt es zahlreiche Leerräume in ihrer Musik, die auszuschreiten zum Schönsten zählt, was man dieser Tage tun kann.

2

## *EARTH*

### *»The Bees Made Honey In The Lion's Skull«*

*(Southern Lord / Soulfood)*

**TEXT:** JENS BALZER

Man kann Dylan Carlson auch den Drone-Meister nennen: Unter den rumpelnden und brumpelnden Rock'n'Roll-Bands, die sich im Seattle der achtziger Jahre zu jenem Genre formierten, das später Grunge heißen sollte, war Carlsons Band Earth die abstrakteste und radikalste. Wurde für den Grunge das verschlammte Gitarrengeräusch typisch, die Verdickung des Sounds und Verlangsamung des Spiels, trieben Earth ihre Musik bis in den Stillstand. So lange horchten sie ihren Riffs hinterher, bis der Sound ihrer tiefer gestimmten Gitarren sich ganz in Vibrati und Feedbacks verlor. Aus dem Minimalismus des Drone erschufen sie eine Art metaphysischen Metal, der nicht nur ihr Plattenlabel alsbald überforderte, sondern im zusehends zum College-Rock regredierenden Grunge insgesamt keine Heimstatt mehr hatte. Einer breiteren Öffentlichkeit wurde Dylan Carlson denn auch eher dadurch bekannt, dass er seinen Freund Kurt Cobain mit jenem Gewehr versorgte, das dieser alsdann zum Selbstmord gebrauchte.

Zehn Jahre lang, von 1995 bis 2005, brachten Earth kein reguläres Album mehr heraus – und das, obwohl inzwischen immer mehr nachwachsende Laptopelektroniker, Free Jazzer und Metal-Minimalisten von der inspirierenden Kraft der ersten Earth-Alben schwärmten. Allen voran natürlich die Krachkuttenmönche von Sunn0))), die ihre Karriere um das Jahr 2000 als Earth-Coverband begannen. Doch

während Sunn0))) den metaphysischen Sound von Earth nochmals konzentrierten und mit der religiösen Ikonografie des europäischen Black Metal verdickten, hat Dylan Carlson sich seit der Neugründung seiner Band 2005 – mit Gattin Adrienne Davies am Schlagzeug, dem Bassisten Don McGreevy und dem Organisten Steve Moore – erdigeren, amerikanischeren Sounds zugewandt. Schon auf dem ersten neuen Album »Hex; Or Printing In The Infernal Method« war das zu hören: Immer noch beherrschte Carlsons gewaltig vibrierende Gitarre den Klangraum; immer noch standen die einzelnen Riffs lange für sich, bevor sie sich in eine Art musikalischen Zusammenhang fügten. Doch war der Eindruck des Stillstands dem einer ziellosen Suche gewichen; die Physik des Sounds war im geisterhaft Ätherischen verschwunden, als käme, was man hört, nicht aus dem Verstärker, sondern einem Nachthimmel über der Wüste.

Auf der neuen LP »The Bees Made Honey In The Lion's Skull« ist es in der Wüste nun Morgen geworden. Doch spenden die Strahlen der Sonne noch keine Wärme; der Wüstensand ist feucht von einem gerade vorübergegangenen Regen. Fast scheint die Musik von Earth wieder im Schlamm vergangener Jahre zu versinken, der Sound von Carlsons stoisch geschlagener Gitarre ist schwerer geworden und verzerrter. Doch wird hier nicht nach einem Neo-Grunge gesucht, sondern eher nach einer Art böse vibrierendem Neo-Psychedelia-Jazz. Immer wieder lässt Carlson sein Instrument sich aufbäumen wie ein wundes Tier vor dem Ende; unter den Riffs glimmt zaghaft eine kalifornische Orgel. Als Überraschungsgast ist der Gitarrist Bill Frisell mit dabei, der sein glockenklar getupftes, gleichsam vielfach verzerrtes, schwirrend-schwingendes Instrument schon in den Bands von Paul Motian, Jan Garbarek und John Zorn improvisierte; hier wirft er ein warmes, in seiner inneren Bewegtheit aber immer noch ziemlich unheimliches Feedbacklicht auf Earths erstarrte Musik.

Auf Konzerten trägt Dylan Carson neuerdings gern liebevoll bestickte Country-&-Western-Hemden und eine steife, das Gesicht verdeckende Kappe; um sein Kinn wölbt sich der sauber rasierte Bart eines Freizeitmilizionärs. Man kann sich ihn gut als schielenden Eremiten in einer verlassenen Goldgräberstadt vorstellen; ein Hippiefreak, der sich keinem heiteren Regress in den Naturzustand überlässt, sondern gerade aus den letzten Resten einer Zivilisation kriecht, die in der feindlichen Natur vergeblich Fuß zu fassen versuchte.

3

## *NEWWORLDAQUARIUM*

*»The Dead Bears«* *(Delsin / Rush Hour)*

**TEXT:** CARLOS DE BRITO

Newworldaquarium. Unter diesem schönen Projektnamen veröffentlicht der Holländer Jochem Peteri in sehr unregelmäßigen Abständen seine eigene Interpretation eines Sounds, der zuvorderst mit Detroit assoziiert wird. Ein Plasma aus House, Techno, Disco und Ambient, bestehend aus simplen Elementen, meistens Samples, angemischt mit einer solch stoischen Ruhe, dass man sich manchmal nicht ganz sicher ist, ob man nicht eine Endlosrille hört. In Analogie zu Peteris Alias ließe sich sagen: Newworldaquarium-Tracks kann manch einer so viel abgewinnen wie einem Wassertank mit tumben Fischen. Öde, in Großbuchstaben. Für andere jedoch liegt der Reiz seiner Stücke gerade darin, dass sie sich kaum verändern, dass ihre sanft glitzernden und mäandernden Sounds einem stundenlanges Abtauchen ermöglichen. Ins Unterbewusstsein, in andere Welten, nie aber in Tiefschlaf.

Auf »The Dead Bears« finden sich frühe Stücke wie »Trespassers« oder »NY«, die schnell ausverkauft waren und sogar für Carl Craigs Label Planet E lizenziert werden sollten. Sie ergänzen nebst dem unveröffentlichten Track »Kemo Sabe« und dem unter dem Pseudonym Newworldromantic entstandenen »NoworldbutU« die im November erschienene Vinylausgabe des Albums, das nun auch auf CD erhältlich ist. Ein Album – das kann man ruhig wiederholen –, welches auch als solches bezeichnet werden kann. Denn selten genug findet man in diesem Bereich kohärente Longplayer, die keine weiteren lieblos zusammengeschusterten Compilations mit Dancefloor-Futter darstellen.

Nun, eindeutige Kandidaten für den Club produziert Peteri ohnehin nur selten. »Trespassers« ist vielleicht so einer. Mutige DJs finden auch sicher für das verzerrte und krustige Beatdown-Stück »The Force« Verwendung, oder für das melancholische, etwas hinkende »Kirana's Lament«, einen Rohdiamanten, wie ihn sonst nur Theo Parrish hinbekäme. Downtempo-Stücke wie »Star Power« oder »The Dead Bears« (das mit seinem vernuschelten Text im Off an Moodymann erinnert) und insbesondere die Ambientskizzen »Shine Eyed« und »Kemo Sabe« aber entziehen sich gänzlich dem Clubdiktat. Das Album will daheim oder auf nächtlichen Autofahrten gehört werden, idealerweise unter dem Kopfhörer.

Dass es Peteri bei allem deutlich erkennbaren Einfluss genannter Detroiter Größen gelingt, eine einzigartige Handschrift zu entwickeln, also nicht wie ein Abklatsch bereits vorhandener Klangentwürfe zu klingen, ist sein großes Verdienst. Das behutsame Schichten und die fast unmerkliche Modulation verträumter, bisweilen wehmütiger Sounds macht ihm so kaum einer nach. Auf die hypnotischen Qualitäten des Betrachtens eines Aquariums muss man sich aber auch erstmal einlassen können. Wenn man es tut, ist »The Dead Bears« unschlagbar.

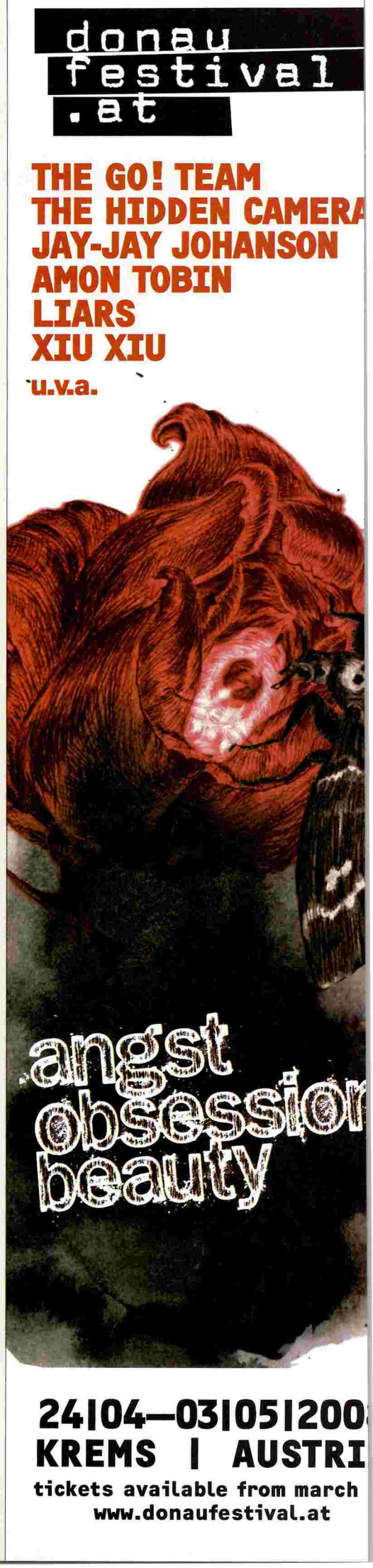
4

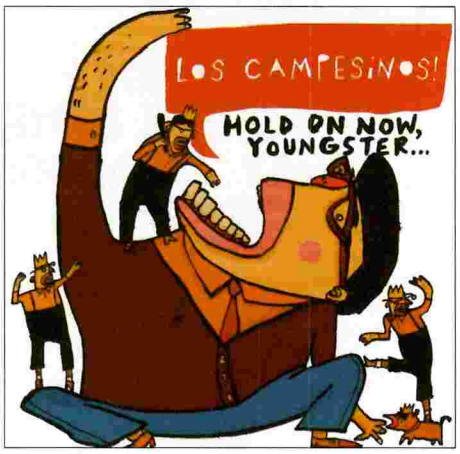
## *NIK BÄRTSCH'S RONIN*

*»Holon«* *(ECM / Universal)*

**TEXT:** MICHAEL ENGELBRECHT

In einem alten, fast vergilbten Zettelkasten des Minimalismus findet sich der Satz: »Jede Wiederholung ist eine Form der Veränderung«. Ganz gleich, ob eine Abfolge von Klangereignissen in maschinelle




# WE ARE UGLY BUT WE HAVE THE MUSIC

*Gitarren mit Tino Hanekamp*

Willkommen im Gitarrenghetto. Wo Mann noch Mann ist, die Axt in der Hand, die Sechssaitige reitend, die Klampfe eine Knarre gegen das Übel der Welt. Don't gniedel me – I gniedel you!

Nur: Wie sind DIE denn hier reingekommen? Die *No Kids* aus Vancouver mit ihrem Album »Come Into My House« (Tomlab). Was für eine Platte! Drei weiße Multiinstrumentalisten aus der Mittelschicht und ihre Version von R'n'B, Avantgarde-Pop, Hollywoodmusicals aus den Dreißigern und Disco und Arthur Russell und der Schönheit von Musik, die alle Grenzen sprengt. Die Gitarre ist nur eins von ungefähr hundert Instrumenten, die hier immer wieder unerwartet und genau im richtigen Moment feine Töne fallen lassen, die sich zu einem herrlichen Gemälde verbinden – ja, so muss man das nennen. Ein Riesengemälde ist das, vor dem man Stunden staunend hockt, eine Herrlichkeit, von nichts anderem mehr soll hier die Rede sein. No Kids No Kids No Kids! Wir müssen aber weiter. Zu Frank Black aka *Black Francis*, dem Manischen, der ein Minialbum aufgenommen hat. »SVN FNGRS« (Cooking Vinyl) enthält sieben Songs, auf denen der Dicke rappt und knödelt. Bisschen Blues, bisschen bräsig, harter Rock, zuweilen auch fetzig. Den Fans wird's gefallen, alle anderen kommen eh nicht mehr mit, so viele Platten wie der Pixies-Onkel in den letzten Jahren rausgepfeffert hat. Ist diese jetzt besser als die anderen? Fragen Sie den Frank-Black-Experten Ihres Vertrauens. Und kaufen Sie nicht »Socializing With Life« (Alive / Curve Music) von *The Dunes*, das ist nämlich langweilige, breitbeinige Rockmusik für VW-Golf-Fahrer. Hier ist die Klampfe wirklich noch 'ne Axt, die Welt eine Scheibe – braucht kein Mensch. Wesentlich genehmer aufs Gemüt wirkt hingegen das zweite Album der *Girls In Hawaii*, »Plan Your Escape« (Naive / Indigo). Die fünf jungen Männer aus Belgien haben vier Jahre auf sich warten lassen und so ist die Musik: unaufgeregter Indie-Pop, mal rumpelnd, mal elegisch, oft überraschend mit klugen Wendungen, immer aber elegant, nicht auf Wirkung bedacht, sondern mit Liebe so dahingespielt – man hatte ja Zeit. Leider säuselt der Sänger zu viel, und man wünscht der Band einen Produzenten, der die Ideen bündelt, damit nicht alles so schnell verfliegt. Unter dem gleichen Mangel leidet das Debüt der schwedischen Band *Envelopes*, »Here Comes The Wind« (Brille / Vital / PIAS). Klassischer Dünne-Beine-Rock im Geiste der frühen Pavement und was da in den Neunzigern noch so am Establishment der Stadiongitarreros kratzte. Es quietscht, es ist schief, es fällt gleich hinten über, aber es fehlen die haftenden Momente. Witz, der nicht an Hits geheftet ist, verfliegt.

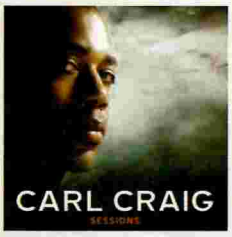
Wie man's besser macht, zeigen *Los Campesinos!* aus Cardiff. Das gleiche Prinzip: Mädchen und Junge am Mikro, eine überhitzte, vom Kunststudentenrock der Neunziger beeinflusste Hibbelband im Rücken, aber: ein roter Faden, eine Idee, und die geht nach vorn, geradeaus, schnell, schneller. »Hold On Now Youngster...« (Wichita / Coop / Universal) erinnert klanglich zuweilen an die kanadischen Musikerkollektive, ist aber gar nicht romantisch oder bombastisch, sondern eher wie ein Rudel Frettchen in der Achterbahn: total aufgedreht, angenehm hysterisch. Wir bewundern in diesem Zusammenhang die feine Selbstironie, die im Titel dieses Albums steckt, und wünschen uns das ein oder andere Stück in der Indiedisco, denn wir wollen die Poser zappeln sehen. Dort werden aber wieder nur die *Harrisons* laufen, die neuen Arctic Ferdinand Chiefs aus Sheffield. »No Fighting In The War Room« (Groenland / Cargo) hat alles, was man braucht für den Dancefloor, das Stadion, das Festival. Wahnsinnig tanzbar, doofe Texte, hittig, schnittig. Aber es ist zu spät. Wir können's nicht mehr hören. Ihr habt alles richtig gemacht, das war der Fehler. Pop ist ungerecht. Die Harrisons werden trotzdem weiter Platten verkaufen, dafür *Le Loup* leider nicht. Das Experimental-Pop-Trio aus Washington DC kreiert tolle Kopfhörermusik mit Synthies, Samples, Loops und einem klassischen Folkinstrumentarium. Ihre Gitarre ist ein Banjo, darunter laufen Beats, darüber Donner, Regen, Atarigeknatter, Choräle und zum Schluss zwitschern Vögel. Fast so gut wie die No Kids. Der Titel dieses sehr empfehlenswerten Albums passt hier gerade noch so hin: »The Throne Of The Third Heaven Of The Nations' Millennium General Assembly« (Memphis Industries / Coop / Universal). Gniedel yourself, Rockfuck.

Loops eingespannt wird oder, von Hand gefertigt, muntere Kreisläufe auf den Weg bringt – Verwandlung ist immer! Die rigideste Endlosschleife aus der Detroiter Technoschmiede wird vom ›monotonen Muster‹ ins ›Trancefeld‹ transportiert, die einfachsten repetitiven Muster aus Steve Reichs »Music For 18 Musicians« allein durchs Anschlagen, Anblasen, Anstreichen vom quasi maschinellen Produkt in lebendige Klangbausteine gewandelt. Und genau hier, in solchen Groovestrukturen, ist die Arbeit der Züricher Gruppe Ronin und ihres Schweizer Modulherstellers und Pianisten Nik Bärtsch angesiedelt. Die Einflüsse reichen weit, von den erwähnten Traditionen bis hin zu den Jazz-Rock-Schwingungen der Fusion Music der siebziger Jahre, über Klassikanspielungen bis hin zu asiatischen Tönungen: Zen-Funk ist ein leicht ironischer, feuilletontauglicher Ausdruck geworden für all das, was hier an Geistesklarheit, Körpermotorik und alpenländischer Uhrenmacherpräzision angezettelt werden soll!

Wieviel alter Wein wird denn hier nun in neue Schläuche gegossen? Die Besetzung legt die Vermutung nahe, es agiere ein modernes Jazzquintett, mit den wunderbar brummenden Klangzeichen tief gelegter Klarinetten und eines eleganten Altsaxofons, mit einem im besten Falle Schwerkraft und Lust koppelnden Bass, und der auf vier Hände und vier Füße verteilten Arbeit am Schlagwerk und der Perkussion. Der klassische Swing ist allerdings abgeschafft, weit ausladende Soli genauso, jedes solistische Klangzeichen wird in Nullkommanichts vom jeweiligen Modul absorbiert. In einer derart reduzierten Klangsprache bietet sich dem Komponisten als Kontrollfreak allerlei Tüftelei: Sechszehntelnoten, metrischer Feinschliff mit der Goldwaage, Blutdruck testende Dynamiksprünge und gnadenlos kurze Stillstände. Willkommen in Ronins Zauberstube der hochorganisierten, beinah rituelle Züge annehmenden Arbeit am Groß-, Klein- und Winzig-Groove!

Der Clou ist: Was hier an lauter losen Enden diverser Musikgenres des zwanzigsten (und wahrscheinlich auch noch des einen und anderen weit davorliegenden) Jahrhunderts verknüpft wird – ist, aller Reißbrettarbeit zum Trotz, eine verdammt vitale Veranstaltung. Das Vergnügen wird nicht im Geringsten getrübt, wenn an der Züricher Klangschmiede ein paar alte Geister vorüberziehen, eine funkige Figur à la Stanley Clarke aus den lustvollen Zeiten des Jazzrock herüberwinkt oder der Liebe des Oberminimalisten Steve Reich zu Rhythm-Section-Heroen des Cool Jazz neues, alternatives Leben eingehaucht wird!

Das exakt Ausgedachte ist ja nur die eine Seite des Spiels, die andere ist der ›menschliche Faktor‹ der Groovemaschine: die beiläufig auftauchenden Unschärfen, der eine ausreißende Ton, die mitunter völlig ungebremst und roh wirkende Schubkraft des Ronin-Sounds. Es ist die schöne Paradoxie dieser Musik, dass das Detailbesessene so viele Freiräume freilegt. »Holon« ist aber auch deshalb ein beeindruckendes Werk, weil Luftigkeit und Leichtigkeit feine Gegengewichte bilden zum hochkonzentrierten Puzzle der Module. Viele Hörer werden verblüfft sein, wie beschwingt sie durch eine Musik rauschen, die bei aller Striktheit der Direktiven eine fortlaufende Entfesselung der Töne betreibt!




## *CARL CRAIG*

*»Sessions«* *(!K7 / Alive)*

**TEXT:** FLORIAN SIEVERS

Letztens mal wieder diese Technomaxi in abgewetztem, dunkelgrauem Einheitscover aus dem Plattenregal gekramt, erschienen 1994 auf dem Detroiter Label Planet E. Satte vierzehn Jahre alt also, prähistorisch fast für Techno, der ja meist dasselbe Haltbarkeitsdatum hat wie der Computer, auf dem er produziert wurde (und jetzt bitte kurz daran denken, auf was für einem Computer man 1994 gearbeitet hat). Ganz anders diese Platte mit ihrer selbstvergessenen Orgel, die wellenförmig an- und abschwillt und zwischendurch immer mal wieder weggemumpft wird, sodass nur ein Zirpen übrig bleibt. Man könnte sie ohne Probleme auf einem zeitgenössischen Dancefloor spielen, die Tanzenden fragten den DJ wahrscheinlich noch scharenweise, was denn bitte das jetzt für ein geiles neues Stück sei. »Throw«, das der Detroiter Technoproduzent Carl Craig vor vierzehn Jahren unter dem Namen Paperclip People veröffentlicht hat, kann so was. Und es ist damit nicht das einzige unter den zahllosen Stücken, die Craig im Laufe der Jahre unter die Leute gebracht hat – unter Namen wie 69, BFC, Psyche, Très Demented oder eben Paperclip People –, die das können. Denn Craig produziert – und das ist eigentlich ein Widerspruch in sich bei dieser streng momentbezogenen Musik – Technotracks, die das Zeug zum zeitlosen Klassiker haben.

Das Geheimnis der ewigen Jugend seiner Stücke ist Craigs Geschichtsverständnis. So hat er Technomusik schon immer als das begriffen, was sie ist: eine afroamerikanische Musik mit direkten Verwandtschaftslinien zu Soul und Funk, Jazz und Dub, und sogar noch weiter zurück, zu einer längst im Unterbewussten verschwundenen Vorvergangenheit des Menschen. Dieses Wissen macht Carl Craigs Techno erhabener, tiefgründiger, eleganter, schwärzer und seelenhaltiger als den vieler seiner Kollegen. Diese Musik ist, um einen alten Begriff mal wieder zu gebrauchen, echter Technosoul. Den hat Craig dabei in den vergangenen Jahren vor allem aus den Stücken anderer Musiker destilliert: Sein Ausstoß als meist gefragter Remixer der elektronischen Musik übertrifft heute bei Weitem die Anzahl seiner eigenen Produktionen. So, als sehe er es inzwischen, nach all diesen eigenen tollen Stücken, als seine vornehmste Aufgabe an, die an sich schon urtümlichen Werke von Musikern wie den Junior Boys, Rhythm & Sound oder Theo Parrish mit deren eigener Vergangenheit kurzzuschließen. All das, die Eigenproduktionen und die Remixe, die Tiefgründigkeit und die Eleganz, die Vergangenheit und die Zukunft von Techno, lässt sich auf diesen zwei CDs nachhören, die so etwas wie eine roh gemixte Best-of-Carl-Craig-Compilation sind. Eine mitreißende Reise vor und zurück in der Zeit.

## *GRAND ARCHIVES*

*»The Grand Archives«*

*(Sub Pop / Cargo)*

**TEXT:** SIMON SCHNELLER

Grand Archives aus Seattle veröffentlichen ihr erstes Album, den Sänger jedoch könnte man schon kennen: Mat Brooke spielte die zweite Gitarre bei der Band Of Horses, die ehedem aus der Formation Carissa's Wierd (1995-2003) hervorgegangen war, deren vom Folkrock der Sechziger und Siebziger inspirierter Sound gemeinhin als Blaupause für die New-Folk-Bewegung von Joanna Newsom bis The Decemberists gilt. Als der Band Of Horses im Juli 2006 mit einem Auftritt bei David Letterman so etwas wie der Durchbruch gelang, verließ Brooke die Band. Erfolg hatte ihn nie wirklich interessiert, sein Traum war es lediglich, mit seiner Musik touren zu können und »im Motel saubere Handtücher« vorzufinden. Also fing er noch mal von vorne an und rief noch im September 2006 Grand Archives ins Leben, zusammen mit Schlagzeuger Curtis Hall von The Jeunes, Jeff Montano von The New Mexicans am Bass, Ron Lewis von Ghost Stories an Gitarre und Keyboard und Gitarrist Thomas Wright. Ziel des Quintetts: eine Art Anti-Seattle-Band, die der Schlechtwetterlaune der »Rainy City« trotzt und sich stattdessen ganz der Sonnenseite zuwendet. Großer Harmonie-Pop kalifornischer Prägung à la Beach Boys, Turtles und The Mamas And The Papas schwebte ihnen vor. »Good Vibrations« statt ›Infinite Sadness‹, wie sie einmal mehr auf dem neuen Band-Of-Horses-Album »Cease To Begin« zelebriert wird, als dessen Gegenstück »The Grand Archives« durchaus verstanden werden darf. Allerdings mag trotz der notorisch guten Laune, wie sie in »Miniature Birds« oder »A Setting Sun« durch ausgelassenes Pfeifen, überschwängliches Mundharmonika-Spiel und leichtfälliges »Du-di-da-da«, »Uuu-huu« und »Aaa-haa« versprüht wird, keine richtige Surfstimmung aufkommen. Grand Archives sind deshalb eher als moderne Version von Crosby, Stills, Nash and Young plus Schlagzeuger einzuordnen. Im Unterton der Platte schwingt immer eine gewisse Bodenhaftung mit, die sie letztlich doch als Holzfällerhemd tragende Slacker mit Baseballcaps und Rauschebärten aus dem

S›U›B
P‹O‹P

**GUTTER TWINS**
**Saturnalia CD/LP**
**(Sub Pop)**

Mystisch, unvorhersehbar und absolut meisterhaft: Mark Lanegan (Screaming Trees, Q.O.T.S.A.) und Greg Dulli (Afghan Whigs, Twilight Singers) in Bestform.

**GUTTER TWINS auf Tour:**
18.04. Hamburg, Logo
19.04. Berlin, Postbahnhof
Konzertagentur: Karsten Jahnke Konzertdirektion GmbH

**HELIO SEQUENCE**
**Keep Your Eyes Ahead LP/CD**
**(Sub Pop)**

Ein neuer Minimalismus: punktgenau, authentisch und dynamisch! Die typischen Keyboardschichten verschmelzen mit übermenschlich großen Gitarren und glasklarem Songwriting.

**GRAND ARCHIVES**
**The Grand Archives LP/CD**
**(Sub Pop)**

Die neue Band von Mat Brooke (Band Of Horses, Carissa's Wierd)! Ein Album voll Hoffnung, Seele und strahlender Helligkeit in dunklen Zeiten.

**KELLEY STOLTZ**
**Circular Sound CD**
**(Sub Pop)**

Sein viertes Werk ist ein Mid-Fi Popalbum, im Stile der guten 60er.

»Sommerlich duftende Singer/Songwriter-Blüten, die in harmonischen Folk-, Psychedelia- und Popgärten ausgesät wurden.« - **Laut.de**

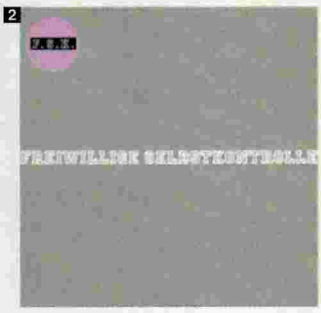
CARGO RECORDS
SINCE
1998

**www.cargo-records.de**

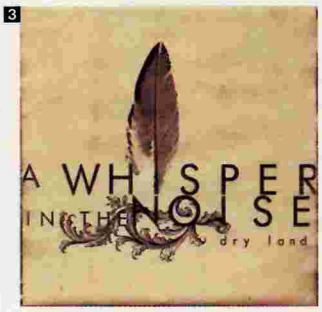
Norden enttarnt. Aus dem Süden würde zudem wohl kein Mensch die historische Figur des kanadischen Freiheitskämpfers Louis Riel besingen. Und dann ist da ja auch diese unverkennbar eigenbrötlerische Note, die den Indiepop aus dem »Pacific Northwest« immer von der Durchgeknalltheit des Südens, wie sie etwa in L.A. kultiviert wird, unterschieden hat. Allein die Herangehensweise ist unorthodox: Slidegitarren wurden mit Geigenbögen bespielt, ein Mikrofon auf einer Ukulele befestigt und dann durch alle möglichen Effekte gejagt, eine Violine als Bass missbraucht. Das Instrumentalstück »Breezy No Breezy« macht den Spieltrieb der fünf Instinktmusiker am besten deutlich: Als am Ende der Aufnahmen noch ein wenig Studiozeit übrig war, schmiss die Band alles, was sich an Ideen im ›großen Archiv‹ zusammengetragen hatte, auf einen Haufen und ließ innerhalb einer Stunde dieses undefinierbare Etwas zwischen Folkrock, Jazz und Dubreggae entstehen. Der Schlüsseltrack!

1

2



3




1

## *SONGDOG*
### *»A Wretched Sinner's Song«*

*(One Little Indian / RTD)*

**TEXT:** THOMAS HÜBENER

Wenn das Role Model von Conor Oberst nicht einer Chimäre aus Bob Dylan und Holden Caulfield gliche und neben seiner Anlage auch Vinyl von Weill und Brel sowie zerlesene Paperbackanthologien Rimbauds zu finden wären, würde seine Musik womöglich Ähnlichkeiten zum Werk des Briten Lyndon Morgans aufweisen. Der legt unter dem Namen Songdog jetzt sein viertes Album vor. Das Zittern der Stimme, die Wastedness, das Talent zum Geschichtenerzählen, die fehlende Angst vor Peinlichkeit und dem Abgrund des Pathetischen, die es unbedingt braucht, wenn es gilt, Großes hervorzubringen – all das teilt der prämierte Verfasser von ins Obszöne schillernden Theaterstücken mit dem Bright-Eyes-Sänger. Überhaupt ist da ein sehr amerikanischer Songwriting-Einschlag festzustellen: Der Straßenstaub, die als Verlassenheit interpretierbare Weite der Landschaft, die Vorliebe für all die Drifter, Psychotiker und Gottlosen, die in der großen Erzählung von der sich vervollkommnenden Gesellschaft nie mitgemeint waren, eine gewisse Zerfurchtheit, die eher an einen kranken frühen Springsteen als an den späten Waits erinnert. Auch zu Young, Cohen und Mitchell muss im Studio eine telepathische Standleitung gelegt worden sein. Das alles paart der aus Wales stammende Ex-Punk, Ex-Beatnik, Ex-Existenzialist mit einer bohemistischen Vorliebe für die ureuropäische Cabaret-Tradition – natürlich das der Seitenstraßen und Rotlichtbezirke. Oft blitzt in Morgans' zerquältem tiefem Timbre die verrauchte poetische Kraft des irischen Dandy-Chansonniers Gavin Friday auf. Mit seinen beiden musikalischen Partnern Karl Woodward und Dave Paterson fährt Morgans dabei das ganz große Kino des Low-Life-Romantizismus auf: Mandoline, Banjo, Akkordeon, Waldhorn, Violine, es ist alles dabei, ohne dass innerhalb dieser 18 (!) letzten Balladen klangliche Zukleisterungen zu verzeichnen wären. Großer Knicks!

2

## *F.S.K.*
### *»Freiwillige Selbstkontrolle«*

*(Buback / Indigo)*

**TEXT:** MARKUS SCHNEIDER

Was für ein langer, seltsamer Trip es ist, auf dem F.S.K. nun schon seit 28 Jahren durch die Popgeschichte reisen. Zwölf Alben, sagt der Waschzettel, und dazu kommen noch Peel-Sessions in einer Anzahl, die nur von The Fall überboten wird. Mit denen F.S.K. eine gewisse Soundsturheit teilen, bei gleichzeitiger permanenter Öffnung. Die F.S.K.-Musik kann man sich vielleicht ein wenig als professionelles Dilettantentum vorstellen, insofern als sie sich mit zuverlässigem Lo-Fi-Enthusiasmus immer wieder auf neue Sounds und Umstände einlässt. Was durchaus auch für den theoretischen Überbau gilt, weshalb das Quintett immer auch diskursiv beteiligt war. Zumal sie ihre künstlerischen Einlassungen schließlich auch über den musikalischen Zusammenhang ausdehnten, in die bildende Kunst, den Roman und das essayistische Erzählen, oder ins Radio.

Das neue Album heißt wie die Band und vermutlich sollte man sich da fragen, ob man es nun mit einem Manifest zu tun hat. Oder mit dem genauen Gegenteil, also ganz betont einfach einem weiteren, namenlosen, aber prinzipiellen Baustein in der Serie. Von Postpunk zu Country und Polka zu textlos seriellen Tracks stellte sich das Quintett ständig neuen Konfrontationen, Interessen und Lieben. Und diese Arbeiten – in den Achtzigern länger unterstützt von Leuten wie Camper-Van-Beethoven-Mann David Lowery und zuletzt von Technoproduzent Anthony »Shake« Shakir – waren in ihrer Verbindung nicht vorgesehener Stile mit dem schrammligen Basteln, das Grundlage des F.S.K.schen Schaffens ist, zumindest immer klug und erhellend. So auch diesmal, wo sie mit den Zitronen Ted Gaier und Mense Reents angeblich die aktuellen R&B-Beats von Missy Elliott oder den Neptunes analog nachstellen. Lustigerweise klingen sie dabei meist sehr nahe an ihren biografischen Ursprüngen. Denn »Freiwillige Selbstkontrolle« erinnert stark an die späten Siebziger, an frühen Postpunk und Disco mit billigen Drum Machines und Synthies, mit Italoverweisen und Krautrockmotorik – also die Stile, die F.S.K. als Mitt- bis Spätfünfziger-Jahrgänge von Anfang an und bei vollem Bewusstsein mitgekriegt haben.

## MUSIK ZUR ZEIT: BERND CAILLOUX

*(alle Illustrationen zur »Musik zur Zeit«: Karoline Kämling)*

*Pascal Comelade:* »Mètode de Rocanrol« *u.a. (Because Music / Warner Music France)*
Mein Liebling Nr. 1, macht ironische Musik. Kann man nicht erklären. Aber es stimmt.

*Bob Dylan at XM Satellite Radio:* *(www.xmradio.com)*
Die wöchentliche »Theme Time Radio Hour with your host Bob Dylan« – sein Moderatoren-Sprechgesang ist schöner als die thematischen Songs, die er auflegt.

*The Modernist:* »Explosion 1999« *u.a. (Popular Tools)*
Beruhigend. Richtiges Verstehen einer Musik und Missverstehen derselben Musik schließen einander jedoch nicht immer aus.

*Potsdamer Turmbläser:* »Musik aus fünf Jahrhunderten« *(Querstand / Codaex)*
Einst abgewickelte Blechbläser blasen altdeutsch, bis die Rührung kommt – das Beste für Erntedankfeste in Hauskapellen.

*Unbekannte Frauenstimme:*
Rocklady des Timbres, das den Kerl im Manne sofort anspricht, gespielt auf einer Designerparty in Köln, Jülicher Str., 17. Januar 2008, ca. 23.45 Uhr; schon ewig hör' ich Musik unterwegs in Cafés und Bars, ohne genauer Bescheid zu wissen – das ist meine ›Mètode de Rocanrol‹.

Woran vielleicht auch der erste Titel, der die Ermüdung von der Nacht besingt, niedlich tuckernd erinnert: »Uo-ohh, uo-ohh, wo schleifst du mich denn heute Abend noch hin? In einem übertragenen Sinn. / Ich will doch gar nicht mehr in einen weiteren Club, in eine weitere dunkle Bar. / Ich habe Angst, Angst vor der nächtlichen Menschenschar.« Er heißt »Nokturn«, was die Nachtwache im katholischen Morgengebet meint und entsprechend die Litanei des chronischen wo nicht berufsmäßigen Nachttierchens ebenso beschreiben könnte wie tatsächlichen Überdruss. ›Vielleicht‹ und ›Möglicherweise‹ sind andererseits ohnehin der Modus, in dem F.S.K. ihre Musik und die Texte spielen. Deshalb werden die Songs auch von Sänger zu Sänger und Sängerin weitergereicht und stehen entsprechend in subjektskeptischen Traditionen. Auch wenn Michaela Melián wie Nico klingt.

»Freiwillige Selbstkontrolle« ist ein ziemlich schönes und überaus nettes Album geworden, dem die wackelnde Unschärfe der Sounds und Texte so gut steht wie die grundsätzliche Heimat irgendwo zwischen Velvet Underground und Can. Dabei klingen sie auch mal tocotronesk, wenn sie im gedehnten Lowtzow-Stil »Ich zoll dir meinen Respekt / im diskursiven Affekt« singen und dann eine verschrammmte Wüstengitarre zu einem wirklich schönen Solo ansetzt. Anderswo hört man eine Hommage an den frühen Discomann Sylvester und seine sicherlich identitätspolitische Performanzreflexion »You Make Me Feel (Mighty Real)«. Weitere Themen: Begehrenspech bei geschlechtsgewandelten Warhol-Superstars und Flughäfen, die nach Schwulenikonen benannt sind. Das alles kommt sehr leicht und angenehm daher, voll topfigen Drums, billigem Computerklopfen, weichen Bässen und klingelnden Gitarren. Sehr apart auch der gummmiartig entfunkte Beat von »Vogue, Vogue« mit Glöckchen und allerlei Schepperkram, der einerseits die Catwalk-Wirklichkeit präzise wie Bret Easton Ellis als Aufzählung von Markennamen beschreibt – wobei aus soundhistorischen Gründen vielleicht noch Fiorucci in die Reihe gehört hätte –, um am Ende den Modetanz, um den es geht, als astreines leierndes Bekenntnis zur Freiheit zu erkennen: »Let my people vogue! Ho!«

3

## *A WHISPER IN THE NOISE*

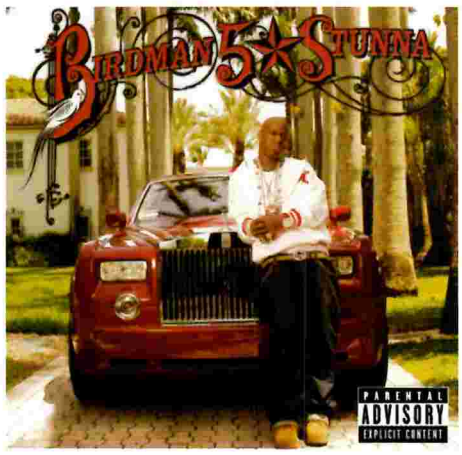
### *»Dry Land«*

*(Exile On Mainstream / Southern Records)*

**TEXT:** STEPHAN LOICHINGER

A Whisper In The Noise brauchen nicht viel. Das repetitive und reduzierte Moment moderner Musik, von Pop wie Klassik, machen sie sich meisterhaft zunutze, um ihre neue Platte »Dry Land« in Schwung zu bringen. Die Band aus der Twin-Cities-Region in Minnesota zentriert ihre Lieder um das Klavierspiel West Thordsons und Matt Irwins Schlagzeugbearbeitung. Letzterer schlägt gern mal gegen den Takt, wie man im Opener »As We Were« oder in »This Time, It's« schön hört. Thordson wiederum schreibt hier alle Stücke, singt und spielt sein Klavier so, dass sich seine arpeggierten Akkorde in den Gehörgang einfräsen. Jene in »A New Dawn« eigneten sich problemlos für eine Nachvertonung von »Rosemary's Baby«. Er toppt sie freilich noch mit der Sechs-Ton-Kaskade im anschließenden »This Time, It's«. Das Lied, eines der stärksten auf der Platte, nimmt den Hörer erst nach dem zweiten langen Break von der Folter, wenn Irwin den Beat endlich durchgängig spielt. Es lässt sich mühelos wie ein Minimal-Techno-Track hören – allerdings brächten nur diejenigen Raver die Geduld dafür auf, die an Carl-Craig-Platten geschult sind. Ebenso wenig, ebenso viel setzt die Miniatur »As We Were« ein, um Spannung aufzubauen, Emotionen freizusetzen, Beschleunigung zu erzeugen: Zunächst hebt Thordson wie Arcade Fires Win Butler in »Black Mirror« die Stimme an, woraufhin die Drums folgen. Der letzten Zeile verpasst er einfach zwei Silben mehr als den vorherigen.

Damit überwältigen A Whisper In The Noise: Sie stellen mit einfachsten Mitteln die Macht von Musik unter Beweis. Auf »Dry Land« ist ja nichts revolutionär, weder das milde Daniel-Johnston-Cover am Ende noch der Ausbruch der E-Gitarre in der Mitte. Die Band lässt ihre Musik schlicht zu. Die Wirkung




# THESE BEATS ARE LEGAL

*Hiphop und R&B mit Stephan Szillus*

Das Jahr 2007 stand klar im Zeichen eines Mannes und seiner Autotune-Software: *T-Pain* aus Tallahassee, Florida, wurde von den amerikanischen Kollegen von The Fader bereits nicht ganz zu Unrecht als der bessere Akon gerühmt. Den größten Erfolg schenkte Mr. T nun einem Landsmann aus dem Poe-Boy-Camp: »Low« von *Flo Rida* (Atlantic) besetzte im Januar wochenlang die Billboard-Spitze. Synthies, Bass, Claps und eine dieser charakteristischen Hooks, die sich für Tage im Unterbewusstsein einnisten – mehr braucht es nicht auf KFC-Parkplätzen und in imaginären Stripclubs. Zeitgleich hat T-Pain auch dem Teeniehelden *Chris Brown* mit »Kiss Kiss« (Sony BMG) einen amtlichen Clubjoint verschafft, der mit Stottergroove eine Brücke zwischen »106 & Park« und Adult-R&B schlägt, auch wenn er ein Snareset auffährt, das Chad Hugo schon 2003 als ein bisschen zu altbacken verschmäht hätte. Aber wie mein Mann 50 Cent schon richtig sagte: »Ich will Hits machen und nicht über Snares diskutieren.« Derweil macht es sich der große *Snoop Dogg* in einem Weichzeichnervideo auf käsigem Achtziger-Groove bequem: »Sensual Seduction« (Universal) ist der jüngste Schritt der Westküstenlegende in Richtung reiner Character-Werdung – das Rappen sollen mal die ambitionierten Jünglinge erledigen, während Onkel Snoop ein paar dadaistische Pimp-Verse durch den Autotune croont. Noch grenzwertiger kommt *Wiz Khalifa* aus Pittsburgh mit »Say Yeah« (Atlantic) daher: Produzent Johnny Juliano hat dafür nämlich ernsthaft die Eurotrance-Sause »Better Off Alone« von Alice Deejay gesamplet, was schlimm klingt, nach ein paar Runden im iPod allerdings ernsthaft Laune macht. Darf ich an dieser Stelle auch noch mal auf *Kanye Wests* herrliches SloMo-Trance-Geschoss »Flashing Lights« (Universal) mit Dwele erinnern, das jetzt endlich als Videosingle ausgekoppelt wurde?

Einen unerwarteten, aber umso verdienteren Erfolg konnte *Mary J. Blige* kürzlich mit ihrem achten Studioalbum »Growing Pains« einfahren. Dieser dürfte auch der exzellenten Single »Just Fine« (Universal) geschuldet sein, für die Tricky Stewart und Jazze Pha einen gutgelaunten Uptempo-Groove zusammengeklöppelt haben. Darauf besingt die einstige Dramakönigin so unbeschwert die Sonnenseiten des Lebens, wie es eben nur dann geht, wenn man alle inneren Jammertäler längst durchschritten hat. *Erykah Badu* hat für ihre neue Single »Honey« (Universal) zwar mit dem ehemaligen Little-Brother-Produzenten 9th Wonder zusammengearbeitet, das Ergebnis klingt jedoch mehr nach dem Back-to-the-Future-Funk von SA-RA – eine schlüssige Neuausrichtung ihres Sounddesigns nach dem endgültigen Ende des Neo-Soul-Movements. Davon, dass Alben irgendwie tot sein sollen, wie in letzter Zeit zumindest gerne mal behauptet wird, hat Brian »Baby« Williams anscheinend noch nichts mitbekommen: Unter dem Künstlernamen *Birdman* veröffentlicht er mit »5 Star Stunna« (Cash Money) sein drittes Soloalbum, und es weist über die Hälfte der Spielzeit einen extrem hohen Unterhaltungswert auf – was nicht zuletzt daran liegen dürfte, dass sein Ziehsohn *Lil Wayne* Babys grobschlächtiges N'awlins-Grollen auf sieben Stücken mit surrealen Codein-Märchen und ignorantem Faux Patois konterkariert. Tracks wie »Believe Dat«, »Pop Bottles« oder »Make Way« (in dem Fat Joe zu allem Überfluss auch noch Cypress Hill zitiert) sind an großspurigem Swagger kaum zu übertreffen, und mit »100 Million« haben Vater und Sohn auch eine dieser Überhymnen aus der Miami-Schmiede von Cool & Dre an Bord, auf der Weezy, Jeezy und Rick Ross einfach immer noch unschlagbar klingen.

Am Ende landen wir dann doch wieder bei den Graswurzeln: Altmeister *Pete Rock* kehrt im Frühjahr 08 mit einem Produzentenalbum namens »NY's Finest« (Nature Sounds) zurück, das sowohl im Sounddesign als auch mit der Gästeliste einen angenehmen Bogen vom Mount-Vernon-Traditionalismus zur neueren Harlem-Schule schlägt. Die Vorabsingle »We Roll« mit den Dipset-Spezialisten *Jim Jones* und Max B ist schon jetzt die obligatorische Straßeneckenhymne für warme Frühlingssonntage, während das Chocolate Boy Wonder auf der B-Seite »Till I Retire« selbst zum Mic greift und alle Retro-Heulsusen in ihre Schranken weist. Hält das Album das Level dieser Single und der bereits im letzten Jahr erschienenen Songs mit Styles P und Sheek Louch (»914«) bzw. Masta Killa und Raekwon (»The PJs«) hält, dann haben wir es hier mit einem designierten Neo-BoomBap-Klassiker zu tun.

## *THE VALERIE PROJECT*

*»The Valerie Project«*

*(Drag City / RTD)*

**TEXT:** OLIVER TEPEL

Kennst du die Vampire? – Jene, von denen die Alten in weltabgelegenen karpatischen Dörfern beim Kerzenlicht tuscheln, wie auch die blassen Elfen mit ihren trainiert betrübten Minen aus der Gothic-Disco. Der tschechische Autor Vítězslav Nezval verfasste, geschult am avantgardistischen Theater des frühen 20. Jahrhunderts und dem Surrealismus, 1945 den Roman »Valerie a týden divů«. Jaromil Jires nahm sich 1970 des Buchs an und verfilmte es als eine becircende, zugleich höchst verwirrend erzählte Coming-of-Age-Geschichte. Den Gothicmädchen blieb »Valerie And Her Week Of Wonders« offenbar verborgen, eher fanden Konsorten wie Broadcast und andere Indie-Stilistiker zu dem recht raren Film. So saßen vielleicht auch bei Kerzenschein Greg Weeks (Espers, Grass), Margaret Wienk (Fern Knight, Eyesores), Brooke Sietinsons (Espers, Grass), Helena Espvall (Espers), Mary Lattimore, Tara Burke (Fursaxa), Jesse Sparhawk (Timesbold, Fern Knight) Jim Ayre (Fern Knight), Jessica Weeks (Woodwose, Grass) und Charles Cohen zusammen, überboten einander in huldigender Begeisterung für diesen besonderen Film und nicht zuletzt seinen Soundtrack zwischen Glockenspielelektronik und Experiment.

Hieran galt es anzuknüpfen, als der Folk-Revival-Zirkel eine Neuaufnahme beschloss. So wurde das Valerie Project gegründet, und bald begleiteten sie den Film auf diversen Festivals, darunter auch bei der »PopRally« des Museum Of Modern Art in New York. Dort hörte das Publikum die gotisch-folklorisitsche Übersetzung der bald vierzig Jahre alten elektronischen Originalvorgabe von Lubos Fiser (welche übrigens 2006 als Vinyl auf Finders Keepers wiederveröffentlicht wurde).

»Wir erreichen Sammelhausen-Nerdheim, bitte Vorsicht am Ausstieg.« – Nein, dem ist nicht so, denn die Perspektive des Valerie Projects löst sich von Fiser, ob des Alters der Vorgabe. Es verliert sich der

Pop-Bezug zu einer seltsamen Folklore. Hier spielt ein Ensemble, das ist kein Bandsound, trotz gefährlich zerrender Gitarre hinter den gestrichenen Bässen. Stimmungen so dicht, dass kaum ein Bild von ihnen befreit wäre, ersetzen den gesungenen Vortrag. Die Geschichte erzählt der Film, doch wovon berichtet die Musik allein? Sie besteht als reiner Klang, zwischen Nicos »Desert Shore« und der Opulenz italienischer Horrorfilme. Eine Sprache in Effekten, kein Ton steht darin allein, Schicht um Schicht umhüllt den Hörer. Welches Erleben auch immer daran geknüpft wird, die Musik führt. Es erklingt eine seltsame Figur: Klassizistische Gesten konstruieren Folklore: Valeries Geschichte, wird weitererzählt – darum geht es.

## *THE HELIO SEQUENCE*

### *»Keep Your Eyes Ahead«*

*(Sub Pop / Cargo)*

**TEXT:** SIMON SCHNELLER

Sub Pop ist wieder eine wichtige Adresse, wenn es um neue, aufregende Gitarrenmusik geht. Das hat das ehemals mit dem »Sound of Seattle« assoziierte Label auch 2007 wieder mit Jennifer Gentle, Tiny Vipers, Blitzen Trapper oder Band Of Horses bewiesen. Die erste wichtige Veröffentlichung im Jahr 2008 nun kommt von einer Band, in die Sub-Pop-Chef-A&R Tony Kiewel – also der Mann, der maßgeblich für das neue Artist-Repertoire des Labels verantwortlich ist – schon 2004 große Hoffnungen setzte. The Helio Sequence konnten damals mit dem Gitarren/Electro-Hybrid »Love And Distance« diese auch durchaus einlösen. Das Duo um Brandon Summers (Vocals, Gitarre) und Benjamin Weikel (Keyboards, Drums), das seit der Highschool zusammen Musik macht, schmiss sogleich die Jobs in einem Plattenladen in Beaverton, Oregon und reiste u.a. mit den Kings of Leon auf Nonstop-Tour durch die USA und Europa. Nach diesen sechs Monaten kam Summers mit einer derart ramponierten Stimme zurück, dass die Gefahr bestand, er würde nie wieder singen können. Aber ans Aufhören war auf keinen Fall zu denken. Sein Retter in der Not war letztlich kein Geringerer als Bob Dylan. Summers übte sich erst einmal vorsichtig an Songs des Altmeisters, der schließlich auch ohne schmetternden Stimmeinsatz ein Maximum an Intensität herausholt. So gelang Schritt für Schritt das Comeback. Am ehesten ist das in den letzten beiden Stücken des neuen Albums »Keep Your Eyes Ahead« zu hören. Bei »Broken Afternoon«, einer perfekt gelungenen modernen Folkballade voll Wildwestromantik, mit dem sanften Saitenschlag einer Picking-Gitarre, viel Hall und prophetischen Textzeilen, die klingen wie Bibelstellen: »In the scientific evening Jesus slept too soon / Trading his last dollar for a dirty motel room«. Unnötig eigentlich zu erwähnen, dass Dylans »Chronicles« Summers wichtigste Lektüre während seiner Rekonvaleszenzphase waren. »No Regrets« ist ein dylaneskes Gospelstück, das vor allem mit seiner Kürze von nicht einmal zwei Minuten überrascht – schließlich ging es früher bei Helio Sequence meist weit über die Fünf-Minuten-Marke hinaus. Das Prinzip Reduktion gilt also nicht nur für den Gesang, sondern auch fürs Songwriting, das viel ausgefeilter und reifer geworden ist. Auch die Elektronik ist im Zaum gehalten. Drummer Weikel, der kurzzeitig mal für Modest Mouse trommelte, kommt präziser auf den Punkt. Das nimmt zwar etwas die Kanten, verhilft aber Songs wie »Lately«, »Can't Say No«, »Hallelujah« oder dem Titeltrack »Keep Your Eyes Ahead« zum großen Popmoment. Die Hymnenschreiber von James kommen einem in den Sinn. »You Can Come To Me« könnte von I Am Kloot stammen. »The Captive Mind« und

»Back To This« lassen wiederum an My Bloody Valentine, The Jesus And Mary Chain und XTC denken. Kaum zu glauben: Britpop aus Portland.

1

## *DANIEL LANOIS*

### *»Here Is What Is«* *(Redfloor Records)*

**TEXT:** MICHAEL ENGELBRECHT

Von Daniel Lanois hört man meist dann, wenn er gerade mal wieder mit großen Namen bei der Arbeit ist – Bob Dylan hat den Mitgestalter von »Time Out Of Mind« und »Oh Mercy« in seinen »Chronicles« ausgiebig gewürdigt, U2 stimmen gerne das Loblied auf den gebürtigen Kanadier an, der mit ihnen unlängst wieder zum Arbeiten in Marokko weilte. Da er als Produzent auch mit Peter Gabriels »So« eng verbandelt ist, liegt schnell die Befürchtung nahe, Lanois arbeite an so etwas Fürchterlichem wie der Weltformel für Stadien füllende Rockmusik. Diese Annahme ist allerdings abwegig. Lanois ist weitaus mehr ein Spezialist für das Intime, für das Gefühl der Authentizität von Klängen: »You can't buy feel« (Bob Dylan).

Geschichtsträchtig waren Lanois' Zusammenarbeiten mit Brian Eno in der kanadischen Provinz: Dort entstanden in grauer Vorzeit Klassiker der Ambient Music von Harold Budd (»The Pearl«) oder Brian Eno (»Apollo«). Eine Maxime des 56-jährigen Klangregisseurs: Musik soll Verstecke haben und einen Flow – sie soll nicht nach etwas klingen, das man mit einem Hammer an die Wand schlägt. Die beste technologische Arbeit führt zu einem rein musikalischen Ergebnis. Daniel Lanois versteckt die Nahtstellen seiner Arbeit am Sound, um genau diesen Flow zu erreichen.

Nachdem in den Jahren 2003 und 2005 mit dem Songalbum »Shine« und dem Instrumentalwerk »Belladonna« zwei hinreißend dunkle Alben von Lanois erschienen, die allerdings weitgehend ignoriert wurden, ist »Here Is What Is« nun das Soundtrackalbum zu einem Dokumentarfilm über den Produzenten und seine Arbeit. Eine Antwort auf die Frage, wie im kreativen Prozess ›echte Vibrationen‹ entstehen, bleibt dieser nur teilweise gelungene Film zwar schuldig. Dafür wird man mit etlichen neuen Lanois-Songs und Instrumentalstücken entschädigt. Die Musik wirkt samtig, abgefedert, selbst da, wo sie nur karg ausstaffiert ist. Unterbrochen wird sie von Gesprächssequenzen zwischen Lanois und Eno. Der Pianoklang des Garth Hudson (The Band) klingt in Songs wie »Moondog« oder »Harry«, als wäre ihm ein ganz eigener Hallraum zugedacht – trotzdem ergibt sich kein Bruch, die Nahtstelle bleibt unsichtbar.

Die Stimme von Lanois hat zum Glück nichts von den Testosteronausschüttungen eines Bono oder dem pathetischen Habitus eines Peter Gabriel, vielmehr verblüfft sie mit emotionaler Nacktheit, notdürftig umhüllt von sehr eigenwilligen Soundgemischen. Immer wieder leuchtet das Schlagzeugspiel des Brian Blade auf, der mit seinem melodischen Gespür die feinsten Schwankungen einer Stimme kommentieren kann. Wenn Lanois auf seiner Pedal-Steel-Gitarre die Geschwindigkeit herausnimmt (einer seiner leichtesten Übungen), verliert man rasch die schnöden Nashville-Assoziationen aus den Ohren – bei ihm enthüllt das stahlsaitenbespannte Instrument (»My church in a suitcase«, so Lanois) eine Nähe zur menschlichen Stimme. Etwas unvermittelt platzt auf einmal die knarzige Todesmahnung »Could Be The Last Time« eines singenden Predigers ins Geschehen, der sich dann als Mr. Blade Senior entpuppt. So ließe sich weiterhin Punkt um Punkt aneinanderreihen. Ein Rezept ist nicht ausfindig zu machen, eine Handschrift jederzeit. Nie verlieren Lanois' Songs ihre Sogwirkung, dafür sind sie in ihrem eigenbrötlerisch archaischen Sanftmut einfach zu stark.

2

## *JUNIOR BOYS*

### *»Body Language Six«*

*(Get Physical / RTD)*

**TEXT:** GERD JANSON

»Ich fühle mich dem Dance-Underground nicht verbunden«, so borstig gab sich Matthew Didemus noch im letzten April in einem Interview mit De:Bug. Entweder hat er sich jetzt in genau diesen verliebt oder sein Kollege Jeremy Greenspan wandelt auf Freiersfüßen. Die sechste Folge der »Body Language«-Reihe, die das Berliner Label Get Physical nach Dixon und Chateau Flight mit einem weiteren Überraschungsgast vergoldet, ist nämlich ein geschicktes Bildnis dessen, was genau in diesem Underground gerade passiert. Eigentlich sind die Junior Boys eine der großartigsten Autoren-Pop-Bands unserer Tage. Mit einer fein ausgewogenen Mischung aus Larmoyanz und poetischem Optimismus meißeln die Kanadier auf ihren Alben den gleichen Block, dessen Rohmasse einst Roxy Music, OMD, Talk Talk, Depeche Mode und (Synthielieblingsband bitte hier eintragen) bearbeiteten. Aber dazwischen sind Phänomene wie Techno und House mit all ihren Kindern und Bastarden passiert. Diesen Schöpfungen konnte man sich selbst in den kanadischen Städten Hamilton respektive Windsor nicht verschließen. Vor allem Greenspan trägt wohl durch seine persönliche Nähe zu Metro-Area-Mastermind Morgan Geist, dem er manchmal seine Stimme leiht, dazu bei, dass die Boys dem Clubgeschehen näher sind, als Matthew lieb sein mag – und dass sie immer die richtigen Remixes haben. Der populärste ist von Carl Craig, der im letzten Jahr das ohnehin brillante »Like A Child« für die Clubkids von heute amalgamierte. Hier nicht enthalten, wird dieser Phantomschmerz (das Stück ist seit Erscheinen allgegenwärtig) mit einer bewundernswert originellen Selektion gelindert. Unerwartetes von Steadycam, Gui.tar oder den Disco-Wikingern Todd Terje und Prins Thomas steht neben DJ Hell, Chloé, Matthew Dear oder dem obligatorischen Bonustrack der Junior Boys selbst. Alles prägnant und ohne langes Federlesen gecuttet, schmuggelt man sogar Post-Disco-Geheimwissen von Pushé (mit François Kevorkian an den Reglern) und Visage-B-Seiten vor dem großen Finale mit rein. Nur um dann mit dem Landsmann Bill Nelson und »When Your Dream Of Perfect Beauty Comes True« zu schließen. Diese Füchse.

3

## *CASPA & RUSKO*

### *»FABRICLIVE.37«*

*(Fabric / RTD)*

**TEXT:** DAVIDE BORTOT

Was dabei herauskommt, wenn der Pre-Release-Wahn der britischen Breakbeat-Blase und der weihnachtliche Höllenvorlauf der Printpresse ihre unheilvolle Verbindung eingehen, dürfte sich jeder ausmalen können, der schon mal eine Bassrutsche von Nahem gesehen hat: Den Boomtune der Stunde darf man in diesem Mix nicht suchen. Überhaupt winden sich das Leedser Wobblewunder Rusko und sein langjähriger DJ-Partner Caspa auf ihrem »FabricLive«-Mix mit bemerkenswerter Eleganz um alle Mikrotrends des Dubstep-Universums und lassen stattdessen die schlachterprobten Raveheimer raushängen. Die zahlreichen Eigenproduktionen – in wenigen Ausnahmefällen unveröffentlicht, zumeist aber auf einem der von Caspa betriebenen Labels Sub Soldiers und Dub Police erschienen – werden zusammengehalten von Beiträgen befreundeter Produzenten wie Skream (»Guru«) oder dem Amerikaner Matty G, der vor einiger Zeit bereits mit ein paar kurzweiligen Bob-Marley-Interpretationen auf sich aufmerksam machen konnte und hier mit einer maßgeschneiderten VIP-Version seines brachial auf Industrial getrimmten Monsterhits »50k Watts« vertreten ist. Überhaupt gibt's relativ konstant relativ bös' Brett. Einzig zu Beginn des Mixes zupft Caspa ein wenig an der »Cockney Violin« und lässt zu Ehren des »Girl From Codeine City« sanft ins Saxofon stoßen. Und zum Ende gibt's dann noch die pflichtgemäße sechsminütige Entspannungsekstase (komplett mit balearischem Getrance und Phrasensample aus der Roots'n'Culture-Kiste), ohne die der Engländer einfach nicht zum Zähneputzen gehen

kann. Ansonsten aber rumpelt's, wobbelt's, bumst's, gerne frontal von vorne, vor allem aber untenrum. Und immer dann, wenn die Fabric-Kernkundschaft aus Subbass-gefütterter Langeweile heraus beginnen könnte, den Chemiekasten nach einer adäquaten Wochenendration zu sondieren, lassen Caspa und Rusko diesen einen Konsenshit vom Stapel, dieses eine Schlüsselsignal, das die mitunter doch recht deftige Sub-Suppe auch für den größten Bauern genießbar macht. Klassische »Fabric«-Compilation also: viele Hits der letzten zwölf Monate, drapiert nach dem Modell einer Vollversorgungs-Clubnacht, bei der sich auch die Kusine von deinem Studikumpel wohl fühlen soll. Und darf.

4

## *JIM FORD*

### *»Point Of No Return«*

*(Bear Family)*

**TEXT:** MATTHIAS STRZODA

Wow, das ist ja wirklich so gut, wie immer behauptet wird! Nun ist es sicher kein Verbrechen, »Harlan County« (1969), die einzige Jim-Ford-LP, nicht zu kennen. Bis die deutsche Plattenfirma Bear Family Anfang letzten Jahres die CD »Sounds Of Our Time« herausbrachte, eine um 15 Songs (!) erweiterte Neuausgabe, war die Begeisterung für diesen fiebrigen Blues-Rock-Soul-C&W-Hybrid lediglich einigen Kennern vorbehalten – Tendenz: Flying-Burrito-Brothers-Fans. Warum gerade auch deswegen der Terminus ›The Rolling Stones‹ nirgends fällt, scheint verwunderlich, klingt doch »Harlan County« wie die Platte, die die Stones in Südfrankreich immer aufnehmen wollten.

Als Jim Ford 1971 von Los Angeles nach London flog, um dort das Anschlusswerk einzuspielen, bläute man ihm ein, am Flughafen Heathrow als Aufenthaltsgrund ›Vertragsverhandlungen‹ anzugeben, das garantiere eine Einreise auch ohne Arbeitserlaubnis. Wie üblich tat Ford nicht das, worum man ihn bat – Ehrensache. Er hatte einen schon damals legendären Ruf als Aufrührer, Frauenheld, Großmaul und Partylöwe zu verteidigen. Stattdessen eröffnete der bis unter die Hutschnur vollgekokste Amerikaner dem englischen Einwanderungsbeamten, er gedenke, vor Ort einige Hits aufzunehmen... Nun, in die Olympic Studios schaffte man es mit einigem diplomatischen Geschick schließlich doch, samt einer geschmuggelten Kokainreisereserve im Wert von angeblich 1 Mio. Dollar. Gesungen wurde kaum, jedenfalls nicht, wenn die Bänder rollten. Hatte er doch in L.A. längst die Rechte an den Songs (zum Teil mehrfach) verkauft, und ihm dämmerte wohl, dass erheblicher Ärger drohte. Zwei hochkarätige Backing-Bands (Brinsley Schwarz, Grease Band) kamen und gingen tatenlos, Ford reiste weiter und zeugte auf Mallorca ein Kind mit einer ihm bis dahin unbekannten Dame. Zurück an der US-Westküste, kochte er Crystal Meth für sich und seine Drogenbuddies Sly Stone und Bobby Womack auf. P.J. Proby (!), ein weiterer Zeitzeuge mit Nehmerqualitäten, berichtet im Booklet von »Point Of No Return« von den haar-

# DIRECT CUTS

## *Clubmusik mit Holger Klein*

Wer glaubte, Disco sei nach drei Jahrzehnten längst bis in die letzte Auslaufrille dokumentiert, den belehrt Patrick Lejeune alias *Disco Patrick* eines Besseren. Sein Buch »The Bootleg Guide To Disco Acetates, Funk, Rap and Disco Medleys« (Abb.: s.o., zu beziehen über www.discopatrick.com) listet nur als Acetat veröffentlichte Disco-Remixe und Vinyl-Bootlegs aus der Zeit zwischen den frühen Siebzigern und späten Achtzigern. Vorgestellt werden auch die einzelnen Acetat-Studios wie Angel Sound, Sunshine Sound und Disco Queen Records, wo die von Leuten wie Walter Gibbons, Patrick Cowley oder François Kevorkian an der Bandmaschine angefertigten Edits und Remixe ins schwarze Plastik geritzt wurden. Kunden waren damals nahezu ausschließlich DJs, es gab die Acetate auch nur auf Bestellung. Interviews mit Zeitzeugen und zahlreiche zuvor unveröffentlichte Fotos komplettieren das Buch.

Kaum ein Label verkörpert das Post-Âme-Phänomen so gut wie *Drumpoet Community* aus Zürich. Der Kern des Schweizer Kollektivs um Alex Dallas, Ron Shiller und Lexx war zu Beginn dieses Jahrzehnts noch in der klöppelnden Freestyle- und Broken-Beats-Szene zu Hause. Heute haben sich die Parameter ganz klar in Richtung eines deepen, gerne auch mal satt flächigen House- und Technosounds verschoben. Zu Beginn hat das manch einer als ständige Variation von Âme'schen Designer-House-Motiven, gewürzt mit einer Prise Detroit- und Prescription-Sound, abgetan. Doch wie die gelungene erste Compilation »Drumpoems Verse 1« (Drumpoet Community) zeigt, hat man sich inzwischen freigeschwommen. *Afefe Iku* ist ein neues Pseudonym von Osunlade, sagen die Leute da draußen. Stimmt nicht, sagt Osunlade. Wie auch immer: Das Album »Artifacts Of Pottery Vessels« (Yoruba) wäre das beste Osunlade-Album jemals, wenn denn tatsächlich Osunlade dahinter steckte. Selten zuvor kam eine nach der Freiheit von Fusion strebende Spielart deeper Housemusik so auf den Punkt. Auf das Sprengen Genre-immanenter Ketten ist der französische Sonderling *Pépé Bradock* spezialisiert. Seine »Rhapsody In Pain« hatte im vergangenen Jahr so manchem Albträume bereitet. Das zwitschernde »Intriguing Feathered Creatures« (Atavisme) weigert sich nun zwar beharrlich, den Haupteingang zu nehmen, gibt sich ansonsten aber vergleichsweise anschmiegsam. Mit Stefan Goldmann tanzen geht das Berliner Trio *Tuomi* um die aus Finnland stammende Vokalistin Kristiina Tuomi, die sonst zwischen Kunstlied und skandinavischem Folk zu Hause ist. Die zu allem entschlossene Bassline des gemeinsamen »Expense Of Spirit« (Macro) marschiert auch morgens im Schlaf noch weiter. »Jackie Jackie (Spend This Winter With Me)« fleht derweil *Sally Shapiro* aus Schweden auf ihrer neuen Single (Permanent Vacation). Italo Disco plärrte seit über zwanzig Jahren nicht mehr so trashig und aufgekitscht. Valerie Dore, Den Harrow und Stéphanie von Monaco heißen hier die Referenzen. Und die Junior Boys haben »Jackie Jackie« mit ihrem Remix für die Tanzfläche entschärft, ohne dabei fahnenflüchtig zu werden. Eine liebevolle Hommage an die frühe Chicago-House-Ära der achtziger Jahre hingegen ist »Serenity«, das Debütalbum von *Prosumer & Murat Tepeli* (Ostgut Ton). So richtig gut ist das stark brustbehaarte Herrendoppel aus Köln und Berlin vor allen Dingen dann, wenn zum Gesang angesetzt wird. Diesen Part übernehmen Prosumer und als Gast die Sängerin Elif Biçer. Unterdessen hat das aus Mannheim operierende Trio *Pink Alert*, dessen First Man der »Direct Cuts«-Mitkolumnist Gerd Janson ist, auf seinen furiosen Remixen des Donna-Regina-Songs »Playing Free« (Kalk Pets) die Chicago-Basslines gegen Discobeats eingetauscht.

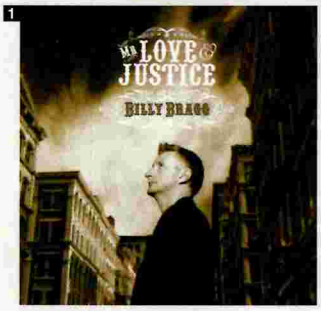
So präsent wie seit den Neunzigern nicht mehr ist derzeit *Move D.* Nach Maxis für Liebe*Detail, Modern Love und Philpot begibt sich der Heidelberger nun mit der EP »Quit Quittin'« (Uzuri) in den Garten Eden der klassisch-deepen, in Jazz und Funk verwurzelten Housemusik. Noch ein letzter Ortswechsel: In Manchester hat der eindeutig von Kenny Dixon Jr. alias Moodymann beeinflusste Nachwuchsproduzent *Trus'Me*, der zuletzt für seinen so effektiven wie offensichtlichen Einsatz geloopter Funk- und Disco-Samples – wie lange hat sich so was keiner mehr getraut? – gefeiert wurde, jetzt mit Prime Numbers sein eigenes Label gegründet. Die erste EP enthält drei Stücke von Linkwood aus Edinburgh und zwei Herren aus Detroit: Reggie Dokes und Pirahnahead. Viel Traditionspflege also auch hier.

sträubendsten Dingen. Drogen, Sex, Gewalt, Diebstahl. Man liest es mit Wonnegrausen.

Zur anderen Seite von Jim Ford und damit zur Musik auf »Point Of No Return«: 16 bis auf die ultraseltene Single »Look Again« (1968) unveröffentlichte Tracks aus den siebziger Jahren, alle großartig, alles A-Material, kein überflüssiges Stück. Nicht durchweg zu Ende produziert vielleicht, dadurch von einer lässig-brüchigen Direktheit, die einen von den Socken haut. Funky Macho-Shit. Geiles Westcoast-Gedaddel mit Pedal Steel. Auch steinerweichend sentimentaler Countrypop. Kein Schmock und Schmalz wie auf den späten Johnny-Cash-Platten, wohlgemerkt, kein außenseiterhafter Verdruss wie bei Townes Van Zandt oder Will Oldham. Ford ist sexuell aufgeheizt, wie getrieben, immer wie auf dem Sprung, leidenschaftlich, sinnlich und zart. Ja, alles auf einmal. »Hinschmeißen, solange ich die zweite Geige spiele, schon bin ich Chef im Ring«, heißt es im ersten Stück – auch 'ne Philosophie. Stimme wie der junge Van Morrison, sagen einige; in den Tenorlagen ist Tim Buckley nicht weit weg. Fords Gesang wirkt ungeschult, aber der in den Appalachen Aufgewachsene kennt alle Bluegrass-Tricks und -Wendungen. Loretta Lynn war seine Nachbarin.

Der eigenbrötlerische Provinzhipster (wer in Kalifornien fährt schon Peugeot?), inzwischen mit Glatze und weißem Schifferbart, schwor erst im August 2004 den Drogen ab; im Oktober 2007 ließ er sich taufen, um nun, als geläuterter 66-Jähriger, flugs noch ›einiges richtig‹ zu machen: Eine neue Platte mit Dr. John und der Gitarrenlegende James Burton war im Gespräch, ein Konzert mit Nick Lowe, seinem alten Fan aus Londoner Tagen. Allein, dies war von höherer Stelle aus nicht vorgesehen, Ford hatte vielleicht zuviel Mist gebaut im Leben, der Herrgott ließ sich nicht mehr erweichen. Am 18. November 2007 rief er James Henry Ford ab.

1

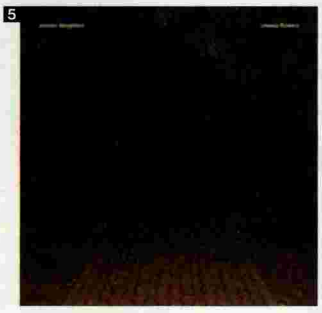



2

3

4

5



6

1

## *BILLY BRAGG & THE BLOKES*

### *»Mr. Love & Justice«*

*(Cooking Vinyl / Indigo)*

**TEXT:** ANDREAS AMMER

Irgendwann Ende der siebziger Jahre hat Billy Bragg mit dem Protestsong Marke Dylan das getan, was Marx zuvor mit Hegel getan hatte: nämlich ihn vom Kopf auf die Füße gestellt. So wie der Folkie Dylan seine Solo-Akustikgitarre gegen eine elektrische Band namens The Band austauschte, so schaffte Billyboy einst in den fröhlichen Zeiten des Punk seine Band ab, blieb aber elektrisch. Der Punk sah, dass es gut war. Billy aber sang fortan einsam seine Kampflieder, die »A New England« hießen, von jungen Mädels handelten und uns heute noch beglücken, wenn wir uns als alte Herren an sie erinnern.

Billy Bragg ist fünfzig und weiß davon Geschichten zu erzählen. Letztes Jahr in Berlin wurde er beispielsweise vor einem Konzert von einer Fernsehjournalistin, die ihn nicht erkannt hatte, gefragt, ob er denn ein Billy-Bragg-Fan sei. Billy antwortete darauf, dass er für so etwas zu alt sei und widmete dann von der Bühne herab der Kollegin den neuen Song »Old Clash Fan Fight Song«. Dieser Song enthält neben lauter Clash-Anspielungen so typische Billyboy-Lyrics wie »People are moving on / George Bush will soon be gone« und zeigt den alten Gewerkschaftsrocker in seiner typischen Pose: allein und uptempo mit der ungehobelten Elektrischen. Von jeweils fünfzig verkauften Singles des Songs wird eine Gitarre für das »Jail Guitar Doors«-Projekt angeschafft. Der Meister kauft sie selbst ein. – Nein, eine Welt, die solche Stars hat, kann noch nicht verloren sein. Schade, dass deutschen Lokführern keiner solche Lieder singt. Ewig schade auch, dass sich genau der »Old Clash Fan Fight Song« nicht auf der neuen Bragg-CD findet – die bestreitet der Halbjahrhundertalte nämlich mit seiner Altherrenband The Blokes.

Gerne lässt sich Billy, der auf den Spitznamen »One Man Clash« hört, auch »Ol' Big Nose« oder »Bard from Barking« betiteln, womit wir beim zentralen Problem der neuen Bragg-CD wären, seiner ersten seit sechs Jahren: »Mr. Love & Justice« klingt nach »Bard from Barking« und nicht nach »One Man Clash«. Dazu passt, dass Bragg, als er unlängst Schillers »Ode an die Freude« umgedichtet hatte, von der Queen persönlich um ein signiertes Exemplar seines Texts gebeten wurde. »What can I say«, bemerkt dazu Bragg: »She charmes the pants off me.« Und die London Times hat Bragg zu allem Überfluss auch noch zum »Nationalheiligtum« ernannt. Was soll ein solcher Mann schon tun, als in einer Band zu singen und die Titel »I Keep Faith« zu nennen?

Die Backing-Vocals zu »I Keep Faith« hat Robert Wyatt gesungen, und Billy erzählt die Geschichte dazu so: »Ich war im Studio in der Nähe von Louth, wo Wyatt wohnt. Ich war auf der Suche nach frischem Rhabarber für einen Streuselkuchen und traf zufällig Wyatt. Wir hatten uns seit 1986, seit der Kampagne ›Junge Wähler für die Labour Party‹ nicht mehr gesehen. Er brachte mir dann den Rhabarber selbst ins Studio und sang wunderschöne Vocals zum Refrain von ›I Keep Faith‹... Es war, als ob die Engel sängen.« – Nationalheiligtümer beim Rhabarberkuchen – so wird Geschichte gemacht! Und: Schön, dass es so etwas noch gibt! Und nur weil Songzeilen wie »O Freedom! / What liberties are taken in thy name« wahr sind, heißt das ja nicht, dass sie niemand mehr singen muss. Musikalisch allerdings dürfte – abgesehen von Wyatts Engeln – die Doppel-CD-Deluxe-Version des Albums doch besser sein: Auf der interpretiert Billy Bragg seine neuen Lieder nämlich auch allein.

2 & 3

## *FRANK SPILKER GRUPPE*

### *»Mit all den Leuten«*

*(Staatsakt / Indigo)*

## *SUPERPUNK*

### *»Why Not?«* *(Tapete Records / EMI)*

**TEXT:** CHRISTOPH TWICKEL

Frank Spilker hat aufgeräumt: Aus der überquellenden Schublade mit Songs, die er im seit fünfzehn Jahren verkrampften Funkrock-Gerüst der Sterne nicht unterbringen konnte, ist das erste Album der Frank Spilker Gruppe geworden, eingespielt mit Tex Strzoda (JaKönigJa, Rocko Schamoni et al) und Max Knoth (Bazooka Cain, Mobilettes et al). Superpunk haben einfach weitergemacht: Das Oldboys-Quintett um Sänger und Gitarrist Carsten Friedrichs hat die nächste, mittlerweile vierte Platte eingespielt. Die Mitglieder beider Bands haben die Mitte Dreißig deutlich überschritten. Zwischen Superpunk – im Folgenden »Superpunk« genannt – und der Frank Spilker Gruppe – im Folgenden »Frank Spilker« – wird dieses Verhältnis festgestellt: Frank Spilker

steht »heute auch mal hinter der Bar – und nicht wie sonst nur immer davor«, sieht die Leute hereinkommen und »weiß schon Bescheid«. Am Tresen sitzen Superpunk und bereuen alles: »Die ganzen Getränke / Und die morschen Gelenke / Die gebrabbelten Wörter / Der gedunsene Körper«. Frank Spilker schreibt Lieder über Frauen, welche die Gemälde ihres Ex aufbewahren, Superpunk machen charmante Herrenwitze. Gibt es solche? Ja: »Carsten ist mein Name – noch ein Schnäpschen für die Dame«. Oder »Von acht bis acht / Ich hätt' es gern gemacht / Doch Baby, ich bin zu alt«. Superpunk sind HSV, Frank Spilker ist St. Pauli. St. Pauli ist Minderheit, HSV ist Mehrheit. Pauli-Fans agieren, als könnten sie Insulaner im Meer von Ignoranz und Kommerz sein. HSVer suchen ihren Charme im Understatement, dass sie gerade nicht anders sind. Wenn Superpunk einen Song im Stile von The Jesus And Mary Chain/Lou Reed spielen, dann konstatieren sie im Refrain: »Ich funktioniere nicht mehr«. Wenn Frank Spilker das macht, fragt er: »Wozu sind Krisen da, Mama?« Superpunk überlassen den alten Punk den Bullen, die ihn schon aufheben werden. Und hoffen auf gute Freunde, wenn sie selbst da liegen: »Bitte weckt mich auf / Wenn ich genauso bin«. Frank Spilker kümmert sich, macht sich Sorgen und kokettiert gar damit, Gott werden zu können, in einem wunderbaren Country-Gospel-Walzer: »Gekränkte Gestalten zu mir / Gierige Herzen, Malaisen und Schmerzen / Kommt alle her«. Bei Superpunk findet die Versöhnung im Diesseits statt. »Ich fand einen Weg / Vom Ekel zum Appetit«, singen sie. Zwei Alben über das Altsein im Pop. Über Krisen, Bier, über das Leben.

4&5

## *KAPITAL BAND 1*

### *»Playing By Numbers«*

*(Mosz / Groove Attack)*

## *AUTISTIC DAUGHTERS*

### *»Uneasy Flowers«*

*(Staubgold / Indigo)*

**TEXT:** JOACHIM ODY

Martin Brandlmayr ist einer der führenden Exponenten der ungemein prosperierenden österreichischen Avantgarde-Szene, die selbstsicher zwischen den Stilen Jazz, Improvisation, Song und Elektronik jongliert – und diese dann auf eher leichtfüßige und allgemeinverständliche Felder führt. Brandlmayr ist in verschiedene Projekte involviert, die sich durchaus einen Namen gemacht haben, und als Markenzeichen ist er außerdem immer wieder gefragt für renommierte Musikfestivals – sei es das Grazer Musikprotokoll oder Donaueschingen, die Jazzwerkstätten in Österreich – oder eben als Vertreter der Szene – als Austria-Star – auf der ganzen Welt. Kapital Band 1 und Autistic Daughters sind zwei seiner Projekte, in denen er integrierend wirkt, also nicht unbedingt als Kopf, weil eben die anderen Protagonisten ebenfalls einen Namen haben – auch sie als kreative Mehrakteure sind stets überall willkommen. Wenngleich: Kapital Band 1 ist im Grunde nur ein Duo zwischen Brandlmayr und Nicholas Bussmann. Der Titel suggeriert zwar kompakte Dichte und mächtiges Aufbrausen, »Playing By Numbers« ist aber eine extrem reduzierte Abfolge dreier akustischer Bilder, in denen Instrumente (Cello, Marimbaphon und Vibrafon, Flöte, Gitarre und ein exakt geschwungenes Schlagwerk) vorherrschen, gelegentlich kommt Gesang zum Einsatz. Ansonsten dominiert die Stille bis hin zum kaum Wahrnehmbaren. Die Stücke funktionieren dabei mitunter wie Scores, am besten wiedergegeben in »Playing The Night In Vienna«, ›street‹ recordings einer nächtlichen Szene in Wien, das den gängigen Begriff ›field recording‹ sozusagen ins Urbane transportiert. Bussmann und Brandlmayr nahmen eine komplette Szene einer Straße samt vorbeifahrenden Autos etc. in einer Nacht auf und orchestrierten es zurück, indem sie die Sounds von Überflüssigem reinwuschen, um somit das Farbenspektrum einer nächtlichen Stadt in ein Stück von fünfzehn Minuten Dauer zu stellen. Ein Spiel mit Formen, Strukturen, Genres zeichnet auch die Autistic Daughters aus, ein interkontinentales Trio mit Brandlmayr, Werner Dafeldecker und dem neuseeländischen Elektroniker Dean Roberts, einem ehemaligen Noise-Worker, der jetzt die Ambitionen zurückhaltender einsetzt und verstärkt Lyrik und Stimme für seine, wie er es nennt, psychoanalytischen Forschungen benutzt. »Uneasy Flowers« ist eine Kollektion von Songs in verschachtelter Sound-Illuminierung (auch Valerio Tricoli, Martin Siewert und Chris Abrahams von den Necks mischen mit), in denen ein bestimmter Protagonist, eine Figur, ein Charakter – Rehana genannt – als Katalysator dient für Eingebung und Wunsch, Mythos und Verwandlung; es sind dies Spuren in der Lyrik, die eine Verbindung schaffen, eine indirekte Annäherung an die musikalische Struktur, die sich zwischen Pop und Experiment bewegt.

6

## *CASS MCCOMBS*

### *»Dropping The Writ«* *(Domino / Indigo)*

**TEXT:** MICHAEL LUTZ

Soweit bekannt, führt Cass McCombs ein sehr unstetes Leben. Nur sporadisch lässt sich der aus Kalifornien stammende Sänger und Songschreiber länger an einem Ort nieder – mal in den Oststaaten, mal in Illinois –, ansonsten bereist er rastlos die Welt, als Pendler zwischen den Orten. Seine Live-Band besteht deshalb aus immer neuen Musikern, eine feste Besetzung gibt es nicht. Freunde, Bekannte und Freunde von Bekannten schließen sich ihm an, begleiten McCombs für einige Konzerte und lassen ihn alsbald weiterziehen. Damit entspricht er genau dem Bild, das seine Musik von ihm zeichnet. »The countryside is quieter / Make your backpack lighter / Onward Christian Songwriter«, heißt es in dem Song »Deseret«, in dem McCombs auf seinem dritten Album »Dropping The Writ« von den Erfahrungen seiner Wanderschaft berichtet. In

## MUSIK ZUR ZEIT: MARTIN HOSSBACH

*Various:* »Jamaica Funk« *(Soul Jazz Records, 2007)*
Völlig übersehen im letzten Jahr: Soul Jazz' tolle Funk-Compilation, die jamaikanische Funk- und Soul-Singles der Jahre 72-78 vereint und das fruchtbare musikalische Dreieck Nordamerika (Rhythm & Blues, Funk und Soul), Jamaika (Roots, Rocksteady, Dub etc.) und England (als hungriger Markt und Katalysator) hörbar macht. Besonders gut: »Papa Was A Rolling Stone« in der Interpretation von Sidney, George And Jackie, die damals regelmäßig Umbauten an US-Soulklassikern vornahmen.

*Talking Heads:* »Stop Making Sense« *(EMI, 1999)*
Erweckungserlebnis am Abend des 1. Januar in Amsterdam: Zum ersten Mal sehe ich Jonathan Demmes genialen Konzertfilm »Stop Making Sense« von 1984, nachdem die schlimm abgemischte und unvollständige Live-CD jahrelang im Regal stand. Auf der ›Special Edition‹ aus dem Jahre 1999 hören wir David Byrnes minutiös arrangierte und clever aufgebaute Performance, die ihn und seine Band auf dem künstlerischen Höhepunkt zeigt, von Anfang bis Ende. Und im Februar wird der gesamte Backkatalog vor 1984 durchgearbeitet!

*John Maus:* »Songs« *(Upset The Rhtyhm, 2006)*
Das Debütalbum steht dem amüsanten »Love Is Real« (siehe Rezension in diesem Heft) in nichts nach. Maus trägt in extrem tiefem Register wunderhübsche Synthiepop-Songs vor, nicht selten völlig verrauscht, verhallt, verzerrt und übersteuert.

*The Doubtful Guest:* »Acid Sauna« *(Planet Mu, 2008)*
Die rasend-bollernde, bedrückend-düstere elfminütige Acid-Symphonie »Slaves«, die das Album eröffnet, raubt einem den Atem und den Verstand – Acid ist wieder grausam böse und schnell, Halleluja! Und weiter geht es mit von Jazz-, Hiphop- und Reggae-Samples infizierten, angeravten Bleep-Monstern: ein großes Debütalbum der Frau aus Chicago mit Sitz in London: Tibby Floyd.

*Morrissey:* »That's How People Grow Up« *(Decca, 2008)*
Das Rockbett im Hintergrund ist egal, man will eh nur Morrissey singen hören: »I was wasting my time / Trying to fall in love / Disappointment came to me and / Booted me and bruised and hurt me«, um grinsend die letzte Strophe mit folgenden Worten zu bestücken: »I was driving my car / I crashed and broke my spine / So yes there are things worse in life than / Never being someone's sweetie«. Wo er recht, hat er recht.

# ODYSHAPE

## *Selten gehörte Musik mit Joachim Ody*

Inwieweit *Karlheinz Stockhausens* Tod eine große Lücke hinterlässt, bleibt abzuwarten. Mir persönlich imponierte, dass er bis zuletzt den Kopf voll hatte mit gewagten Experimenten. Auch gefiel mir seine Nähe zur jungen Generation bzw. umgekehrt: dass Elektroniker in ihm eine Art Vorbild sehen. Obwohl Elektronik nur einen Bruchteil seines Schaffens ausmachte. Es ist jetzt an der Zeit, viele seiner Referenzwerke neu zu entdecken. »Inori« zum Beispiel, »Momente«, »Mantra«, »Parkmusik«, »Aus den sieben Tagen«... Da kommt es wie gerufen, dass mit »Stimmung« (Harmonia Mundi) eines seiner frühen Hauptwerke erschienen ist, und zwar in der vielerorts unbekannten »Kopenhagener Version« des Theatre of Voice unter der Leitung von Paul Hillier. »Stimmung« ist eines der großartigsten A-Cappella-Chorstücke der neuen Musik überhaupt: eine relativ frühe Versöhnung von avantgardistischem Komponieren und sinnlicher Spiritualität. In einem für seine Verhältnisse natürlich ungemein komplizierten Verfahren entwickelte Stockhausen dafür Ende der Sechziger neue Methoden des Obertongesangs, die so extrem schwierig und ungewohnt und aufregend waren, dass die Sänger damals mehrere Monate brauchten, ihre Stimmen den Anforderungen seiner Notation anzupassen. Heutzutage kriegt man das natürlich problemlos hin, besonders wenn es von so kundigen Spezialisten wie Paul Hilliers formidablen Stimmakrobaten angegangen wird. Man wird hier gut 75 Minuten artistischer Höchstleistungen gewahr und erlebt ein Werk äußerster Extremismen: hochgeistig, virtuos, sakral und – typisch für Stockhausen – manchmal mit seltsamem ›phonetischen‹ Humor durchzogen. Das Hauptanliegen dieser Kolumne ist also eine Verbeugung vor der Lebensleistung dieses Komponisten, aber wo wir gerade beim Humor sind – wo steckt der eigentlich heutzutage?

Wo ist das hintergründige, unbekannte Extraordinäre? Ein Blick nach Frankreich bringt Klarheit. Dort ist mittlerweile eine Szene von Musikern herangereift, die den etwas anderen indiskreten Charme der Bourgeoisie widerspiegelt: kratzbürstig, aber doch liebevoll, burlesk, verspielt, immer poetisch, manchmal naiv, doch stets hochgradig philosophisch – intellektuelles Amüsement in Reinkultur. So wie *David Fenech* und seine hinreißende Platte »Polochon Battle« (In Poly Sons). Ausgehend von typisch französischen Artrock-Collagen serviert er hier ein furioses Sammelsurium verschmitzter Minipop-Eskapaden, mit vielen bizarren Einfällen und umwerfenden Melodien. Da will man noch mehr hören. *Ergo Phizmiz* zum Beispiel: Wie David Fenech entstammt er dem Kunstmusik-, Radiokontext (seine eigene Show auf WFMU hat Kultstatus), auch er ist ein ziemlich ›Verrückter‹, der ›entrückt‹ den Genrekonventionen der absurden Popmusik eigenmächtig Paroli bietet. Auf der LP »Handmade In The Monasteries Of Nepal / Eloise My Dolly« (Gagarin) erlebt man ihn künstlerisch-schizophren zweigeteilt: Die A-Seite (»Handmade...«) hat er nur mit dem Mund und einem Paar Hosen zum Scratchen produziert, die B-Seite (»Eloise My Dolly«) ist ein Hörstück über die Konstruktion eines künstlichen Hundes mit Namen Dolly.

Doch um mal das allzu Französisierende beiseite zu lassen: Mein Label der letzten zwei Monate kommt diesmal aus Finnland. Über allerlei Um- und Abwege, sprich: Den richtigen Plattenladen ansteuernd, gelangt man mit ein bisschen Glück an den riesigen Output von Fonal Records. Doch wer jetzt denkt, hier würden wieder die üblichen Laptopper und Pisa-geschädigte Schlaumeier ihr Unwesen treiben, liegt daneben. Fonal – das ist ein wimmelnder Marktplatz alles Möglichen, vor allem aber eine Fundgrube für manches Supertalent. Nahezu alles ist hörenswert, den Vogel schießt jedoch die finnische Vokalise *Eleanoora Rosenholm* ab. Eine sehr subjektive Entscheidung, aber was die Dame unter dem Signum ›Back to the 80s‹ auf »Vainajan Muotokuva« (siehe Coverabb. oben) abliefert, verdient Bewunderung. Gnadenlos schöne Songs, kurz an Dauer, reich an Wirkung, mit einer verdammt ungewöhnlichen, erotisierenden Stimme, dazu raffinierte Arrangements und toller Backgroundgesang – einfach köstlich. Eine Platte zum Verlieben.

»Lionkiller«, dem treibenden Eröffnungsstück, rekapituliert er mit autobiografischen Gedichten seine Kindheit und Jugend, wobei die finalen Zeilen »Stick a needle in my eye / I'm middle class till the day I die« die Vermutung nahelegen, dass ihm seine bourgeoise Herkunft trotz Wandervogelleben noch schwer zu schaffen macht.

Musikalisch setzt McCombs seine Texte zumeist schlicht akustisch um. Sein hallbelegter, ätherischer Tenorgesang erinnert nicht selten an Elliott Smith und wird von Klavier, dezenten Bass- und Gitarrenlicks und sanften Doo-Wop-Chören begleitet. Zusätzlich bestückt er aber fast jeden der zehn gedämpften Folksongs mit seltsamen Störgeräuschen und exzentrischen Gimmicks. Im wohlklingenden »Wheel Of Fortune« etwa werden Spraydosen geschüttelt, an anderen Stellen hört man rauschende Felder, steinernes Klackern und einen kreischenden Alarm – Musique Concrète und Field Recordings, die McCombs über die Jahre auf seinen Reisen mit einem einfachen Tape-Recorder eingefangen und in seine Songs eingearbeitet hat. Trotz dieser Detailversessenheit und Ideenflut bleibt die Musik auf »Dropping The Writ« aber stets unaufdringlich und schön. Das Album beginnt übrigens mit exakt demselben Geräusch, das sein Werk »PREfection« aus dem Jahr 2005 beschließt: ein gelooptes, digitalisiertes Vogelzwitschern. Die Rückkehr an einen der entlegenen Orte, die McCombs in seinem Leben schon durchstreift hat.

# *QUINN WALKER*

## *»Laughter's An Asshole / Lion Land«*

*(Voodoo Eros)*

**TEXT:** DETLEF DIEDERICHSEN

Glanz und Elend des Home Recording – selten präsentierte eine Veröffentlichung das ganze Spektrum des Genres so präzise in all seiner Vielgestalt. Natürlich müssen es mindestens zwei CDs auf einmal sein, denn der Home Recorder kennt keine Editoren, keine Mitmusiker, kein Publikum. Er ist all das selbst. Dann setzt er sich nachts hin, kifft, ist beschwingt, findet es toll, was er da macht, was da so von leichter Hand Gestalt annimmt, und schwupps! ist ein Album fertig. Schnell fertig machen, dann ran ans Nächste. Vor allem »Laughter's An Asshole« ist aus benannten Gründen eine eher anstrengende und wenig befriedigende Arbeit. Anspruch und Befähigung scheinen weit auseinanderzuliegen, Genussgifte ein Übriges zu tun, beim Urheber, einem jungen Mann namens Quinn Walker, Zufriedenheit über die

fertige Arbeit herzustellen. Dass der von Frisur und Gesichtsbemalung her an Devendra Banhart erinnernde Musiker, der zuletzt auch hin und wieder mit CocoRosie unterwegs war und nicht so soziopathisch veranlagt ist, dass er nicht auch noch in einer Band spielen würde (Suckers), es auch besser kann, zeigt dann überraschenderweise »Lion Land«. Vielleicht waren weniger das Über-Ich sedierende Substanzen im Spiel, jedenfalls gibt es hier jene guten Ideen, jene zweiten Gedanken (wenn sich herausstellt, dass der erste falsch ist), die »Laughter's An Asshole« fehlen.

Wie klingt nun also diese funktionierende Variante? Sie lässt einen Menschen erkennen, der Brian Wilson verehrt, dem aber Animal Collective näher sind, der eine sentimentale Neigung zu Sixties-Pop hat, dem aber andere Produktionsmethoden gegeben sind. Das schnurrige (dieses Indexwort passt hier aus verschiedenen Gründen) Drumherum soll eine Geschichte sein von einer afrikanischen Löwenfamilie, die es in die USA verschlägt und die nun nach Hause schreibt. Meinetwegen. Musikalisch ist »Lion's Land« ein interessanter neuer Beitrag zum Freak-Folk-Universum, nicht ganz so artikuliert wie Joanna Newsom und Noah Georgeson, aber dennoch substantiell, reich an Überraschungen, ausbaufähig – und in den besten Momenten spürt man, dass es einen Missing Link zwischen »Friends« von den Beach Boys, »My People Were Fair...« von Tyrannosaurus Rex und der Freak-Folk-Gegenwart gibt.

## *GAVIN BRYARS, ALTER EGO, PHILIP JECK*

### *»The Sinking Of The Titanic«*

*(Touch / Cargo)*

**TEXT:** JOACHIM ODY

Es gibt in der Musikgeschichte lediglich eine Handvoll Werke, die sich ob ihrer Originalität in Hinsicht einer neuen Formsprache beim ersten Hören in Minutenschnelle fest ins Unterbewusstsein eingefräst haben. Nicht selten handelt es sich dabei um eine einzige Großkomposition mit einem markanten Thema, das in variantenreicher Aufgliederung seine Durchführung erlebt bis zum meist glorifizierten Finale. Gerade die siebziger Jahre, zumeist in England, zeichneten sich darin aus – Konzeptwerke nannte man das damals, die mit ihrer eigentümlichen Mischung aus Anspruch und platter Simplizität (Jeff Wayne, Mike Oldfield, aber auch Pink Floyd waren ihre Protagonisten) ihren Siegeszug um die Welt antraten. In diese Kerbe schlugen auch zwei Stücke, die um das Jahr 1970 entstanden und mit ähnlichen Methoden arbeiten, im Gestus allerdings deutlich abstrakter und vor allem weitaus metaphernreicher daherkommen: »Jesus Blood Never Failed Me Yet« und »The Sinking Of The Titanic« des Philosophiestudenten, Jazzbassisten und von John Cage beeinflussten Briten Gavin Bryars. Beide Kompositionen verblüfften nachhaltig, lassen sie doch abseits vom Popmainstream Einflüsse aus Konzert- und Kammermusik, elektronischen Geräuschen und Minimalismus – alles auf tonaler Ebene – miteinander verschmelzen. Die Gesangsstimme eines uralten Hirten – wie in »Jesus Blood...« – wird zum Beispiel ständig wiederholt, auf die sich im weiteren Verlauf darauf aufbauend, aufschichtend, übereinander lagernd sanfte Melodielinien entwickeln und bedächtig entlangfließen. Eine friedvolle Milde prägt dieses Stück, ganz im Gegensatz zu »The Sinking Of The Titanic«. Darin illustriert Gavin Bryars den Untergang des Luxusliners am 14. April 1912 vor Neufundland im Atlantik – die Fakten sind hinlänglich bekannt. Bryars konzipierte die Katastrophe als semi-aleatorische Tonkollage, also nicht genau festgelegte Kombination aus verschiedenartigem Musikmaterial, mit der Option, in der Interpretation so freigestaltig wie möglich zu agieren – eine alte John-Cage-Weisheit sozusagen. Schlagartig berühmt wurde das Stück durch Bryars' eigenes Ensemble,

Anzeige

## SONY HEADPHONES

In den Zeiten der zweiten Moderne ist der DJ Prophet und Performer zugleich. Ob Tresorraum, zwölfter Stock oder Kathedrale des Industriezeitalters: Die Nacht und der Morgen sind undenkbar ohne Musik. Das Vinyl ist die schwarze Energie, der Plattenspieler die Turbine, der Kopfhörer Schnittstelle: Nicht zu sperrig, robust und belastbar müssen die Kopfhörer sein, die Ohrmuscheln schwenkbar, ans Ohr angelegt sollen Außengeräusche ausgeblendet werden. Dass sie den Sound von kristallklar bis bassig-pumpend in allen Klangfarben authentisch wiederzugeben haben, versteht sich von selbst. Die beiden DJ-Kopfhörer MDR-V700DJ (Abb. 1, für ca. 190,- EUR im Handel erhältlich) und MDR-V150 (Abb. 2, ca. 25,- EUR) von Sony erfüllen all diese Anforderungen und mehr.

Mehr Informationen auf www.sony.de

das Mitte der Siebziger eine Aufnahme auf Brian Enos Obscure-Label veröffentlichte; in der Folge erlebte es eine Orchesterbearbeitung und diverse andere lose Zusammensetzungen (auch die Dauer des Stücks ist variabel). Jetzt liegt es als Dokument einer erneuten, ziemlich phänomenal geratenen Version vor, die als Multimediainstallation für die 49. Internationale Musik-Biennale in Venedig 2005 überarbeitet wurde und dort mit dem Ensemble Alter Ego und dem Turntablisten Philip Jeck erfolgreich über die Bühne ging. In all den Jahren seit seiner Entstehung ist in »The Sinking Of The Titanic« jede Menge hineininterpretiert worden; das mag jetzt auch so sein, obwohl zumindest nach dem Erfolg des Oscargekrönten James-Cameron-Films und dem damit verbundenen Wirbel die Deutungen nicht mehr so recht zu interessieren vermögen. Auch bleibt die visuelle Dramaturgie der Venedig-Aufführung durch Andrew L. Hooker im Dunkeln – Touch bringt nur die Musik-CD. Aber die Klänge in Gavin Bryars' Partitur entfalten genügend Kraft zur Imagination, über eine Stunde hinweg den Umständen habhaft zu werden, die damals zum Desaster in der kalten Polarnacht führten. Entscheidenden Anteil an dieser neuen Titanic trägt zweifelsohne Philip Jeck, der bewährte Knister-Fritze. Direkt zu Anfang rumpelt das Vinyl, und man assoziiert sogleich das marode Gebälk, in welches das Meerwasser eindringt. Später ächzt und stöhnt es gewaltig im Rumpf und das Ensemble Alter Ego als Stellvertreter des ehedem musikalische Durchhalteparolen intonierenden Streichquartetts auf dem Schiff hebt an und spielt die ersten Takte des britischen Evergreens »Greensleeves« wieder und wieder, begleitet von sich stetig steigernden elektronischen Wucherungen, das Chaos sublimierend und in Crescendi mündend. Zitate aus Original-Radiosendungen komplettieren das Geschehen, man vernimmt Schreie der Passagiere, das Ensemble bricht auf, die Salonmusik verselbstständigt sich, das Dröhnen nimmt erneut zu. Man merkt sofort: Aus der einst nüchternen Schilderung durch das Bryars-Ensemble ist hier ein regelrechtes Katastrophenszenario geworden – großformative Erschütterung an Stelle von intimer Melancholie. Dennoch bezwingt diese Aufnahme in ihrem letztlich ausgewogenen Verhältnis von Konkretem und Abstraktem, von nostalgischer Erinnerung, Halluzination und vor allem spürbarer, auswegloser Angst. »The Sinking Of The Titanic« ist eine beklemmende Reise zwischen Leben und Tod, ein Meisterwerk der konzeptuellen britischen neuen Musik, das die Interpreten unter der Obhut des Komponisten mit viel Emphase und Herzblut mühelos bewältigt haben – bis zum bitteren Ende.

1

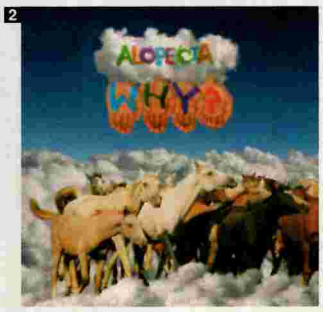
## *AMERICAN MUSIC CLUB*

*»The Golden Age«* *(Cooking Vinyl / Indigo)*

**TEXT:** MAX DAX

Mit vier Jahren Verspätung legt der American Music Club heute das Comeback hin, das 2004 mit dem überambitioniert totarrangierten Album »Love

1




2

3

Songs For Patriots« nur versprochen wurde. Die dreizehn zurückgenommen instrumentierten Americana-Nummern von »The Golden Age« mögen im ersten Moment leise und zeitenlos klingen, so schwer sind sie als heutige Kompositionen auszumachen, aber das ist eine Oberfläche, die überraschend schnell von einer Patina überzogen wird: Wie niedergehender Regen singt Mark Eitzel seine Geschichten über den kohäsiven Sound seiner Band, es ist beeindruckend, wie radikal Eitzel seine in etlichen Soloalben bis zur Schmerzgrenze ausgeleierte Erzähltechnik vereinfachte, die Stimme und somit die erzählten Geschichten zu einem melancholischen Mood formte.

Dabei hatten sich die Ausgangskoordinaten, der Impuls, aus dem Songs geschrieben werden wollen, gar nicht großartig verändert: Eitzel, der seine Hüte der Qualität wegen am liebsten in Deutschland kaufen würde, tatsächlich aber doch immer »bei billigen kalifornischen Produkten« landet, die ihm »beim ersten Regenguss einlaufen«, war unzufrieden mit der Welt. Amerika sei unter Bush »faschistisch« geworden, regiert »von einer Naziclique«, das Department of Homeland Security »nichts anderes als die Gestapo«, alle Songwriterkollegen seien in die »innere Emigration gegangen« und sängen heute lieber über »Telefonbücher und Radioshows, in denen einsame Menschen sich gegenseitig Fernsehgeräte und Autos abkaufen«. Dunkle, moderne Zeiten seien das, »schlimmer als das Mittelalter«.

Umso überraschender also, dass Eitzel, der in San Francisco lebt, während der neu formierte AMC in Los Angeles (»die Stadt ist so faszinierend, so ›Triumph des Willens‹!«) wirkt, auf direkte politische Kommentare in seinen Songs verzichtet, also gewissermaßen das Gleiche tut, wie seine von ihm kritisierten Kollegen. »Ich bin der schlimmste Feigling von allen«, schulterzuckt Eitzel, was natürlich nur die halbe Wahrheit ist. »The Golden Age« ist so politisch, wie das Private schon immer politisch war. Und zwar explizit: In der hypnotischen Ballade »The Windows Of The World« – Akustikgitarren in Moll, gelassenes Schlagzeug, Slidegitarren, melancholischer Bassunterbau, Sprechgesang des Sängers – erzählt Mark Eitzel in Form einer Rückblende von einem kurzen New-York-Trip, wie er seinen dort lebenden Freund bittet, ihm das volle Programm zu bieten. Es werden Parties besucht, Drogen auf dem Klo genommen, und schließlich ganz oben, über den Dächern der Stadt, trinken sie Bier in einer Bar namens Windows On The World und sinnieren in Assoziationsfetzen: »We are so downtown« / The end of the world's gonna be so beautiful / Look at me: I'm on the top of the first world / With a free beer«.

Dies ganze Konglomerat – die blaue Stimmung, die virtuose Vermischung der Erzählebenen, rückgekoppelte Gitarren, wenn man sie nicht erwartet – bekommt eine ganz andere Fallhöhe in dem Moment, wo klar wird, dass das Windows On The World die Bar im obersten Stockwerk des World Trade Centers war. Der Song konkludiert in der bemerkenswerten Zeile: »Mark, if you are so smart / Then tell me why / Tourists always wanna get so high?« Schon lange nicht mehr vermittelte eine Songsammlung eine solche Unantastbarkeit.

2

## *WHY?*

*»Alopecia«* *(Tomlab / Indigo)*

**TEXT:** MICHAEL LUTZ

Früher war ›Why?‹ der alleinige Alias von Yoni Wolf. Zusammen mit einer Handvoll anderer weißer MCs und Produzenten zählt er zu den ersten Mitgliedern des Anticon-Kollektivs aus der Bay Area San Franciscos. Seit den späten Neunzigern pumpen diese Künstler einen Signatursound in die Welt, der zwar vordergründig als Hiphop firmiert, jedoch immer das erklärte Ziel verfolgt, dessen Konventionen zu brechen. So arbeitete Yoni Wolf als Why? schon in den Bands Reaching Quiet, cLOUDDEAD und Hymie's Basement – alles Projekte, in denen mit unterschiedlichsten Stilmitteln hantiert wurde und in denen komplexe Beat- auf experimentelle Gitarrengerüste trafen. Mittlerweile hat er unter seinem Künstlernamen ein Trio formiert und das dritte Why?-Album »Alopecia« aufgenommen. Es lässt sich ebensowenig wie seine Vorgänger einem bestimmten Genre zuordnen. Schnittmengen aus Hiphop, Electronica und Pop-Songwriting bilden die Grundlage für Why?s düsteren bis verspielten Psych-Sound. Die Stimmen – ob gesungen, gerappt oder gesampelt – stehen dabei immer im Vordergrund. Wolfs tiefes, hypnotisch flowendes Organ ist präzise in die Songs hineinarrangiert und lässt selbst in melodieverliebten Gesangspassagen noch seinen Hiphop-Background erkennen. In erster Linie ist »Alopecia« eine genial durchdachte Vocal-Platte.

Die musikalische Umsetzung gehen Why? dagegen weitaus unbedarfter an. Dass sie nicht die versiertesten Instrumentalisten sind, tut der Sache keinen Abbruch, im Gegenteil: Es verleiht ihr einen ganz individuellen Charme. Yonis Bruder Josiah

Wolf spielt sein schaurig schepperndes Schlagzeug, während Doug McDiarmid, der Dritte im Bunde, die Sampler, Effektgeräte und Turntables recht beherzt, bisweilen sogar ruppig anpackt. Darauf betten Why? reichlich glitzerndes Glocken- und Triangelspiel, ruhige Pianoschlaufen und vollharmonische Gitarrenriffs und lassen damit federleichte Poptunes wie »Fatalist Palmistry« entstehen – ein Soundtrack zur Überlandfahrt im Cabriolet, der ebenso gut vom nächsten Stephen-Malkmus-Album stammen könnte. »These Few Presidents«, »Gnashville« oder die Single »The Hollows« erzeugen mit voluminösen Bässen eine viel bedrückendere Atmosphäre und dürfen fortan als neue Paradebeispiele für psychedelischen Headphone-Pop gelten. Einmal mehr erinnern Why? daran, dass man aus Hiphop alles machen kann. Sogar keinen Hiphop.

3

## *JOHN MAUS*

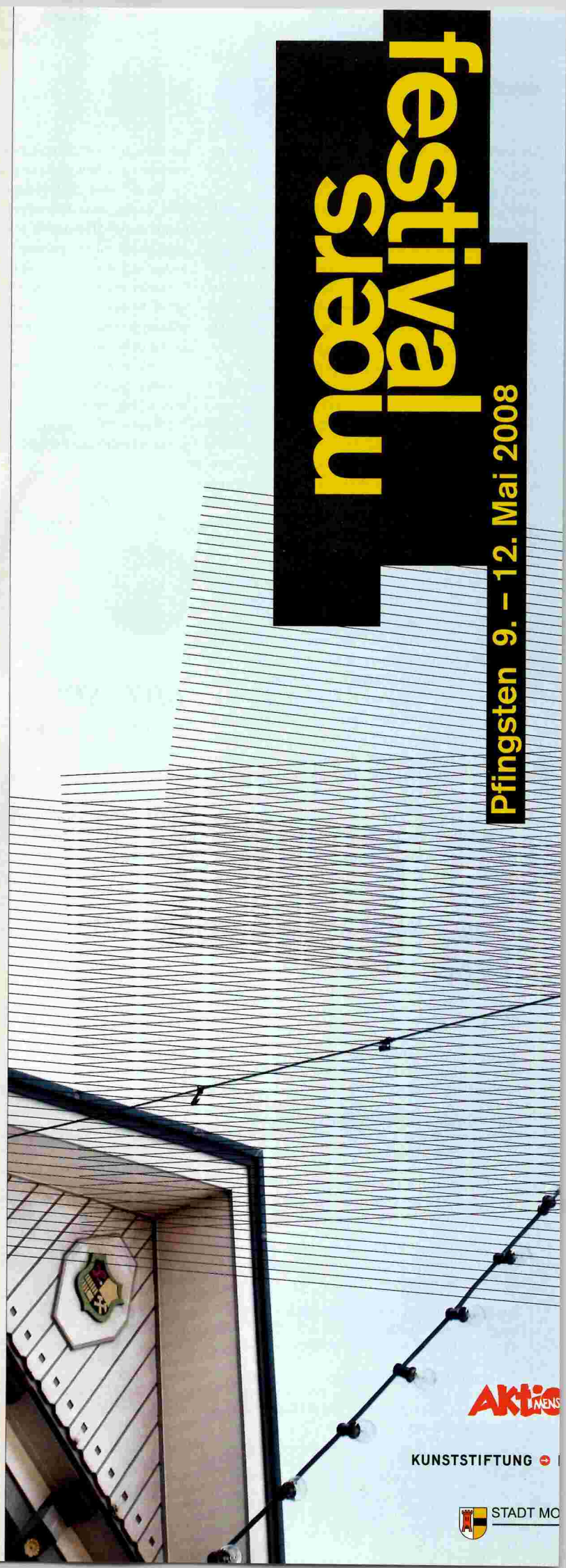
*»Love Is Real«* *(Upset The Rhythm / Southern Records / Cargo)*

**TEXT:** CHRISTOPH GURK

Um seine Aufnahme in die Berufsgenossenschaften des »New Weird America« muss sich dieser Mann nicht mehr sorgen. Als ständiger Kollaborateur von Ariel Pinks Haunted Graffiti und als Keyboarder auf den Soloalben von Panda Bear zählt John Maus zum inneren Zirkel jenes sich beständig erweiternden Netzwerks von Obskurantisten und Häretikern, das über die Jahre zwischen Animal Collective und dem assoziierten Label Paw Tracks entstanden ist und – mittlerweile längst nicht mehr nur unter der Beobachtung einer Insideröffentlichkeit – immer prächtiger schillernde Exaltationen der Einbildungskraft hervorbringt.

Der Etikette seiner Peergroup trägt der Künstler insofern Rechnung, als auch er, zumindest im deutschen Sprachgebrauch, einen Tiernamen in seinem Wappen trägt. Was auf seinem zweiten Album musikalisch geschieht (sein Debüt, »Songs«, ist vor zwei Jahren erschienen), hat indes mit kollektiven Entgrenzungen, der Pflege und Verfeinerung narzisstischer Künstlersubjekte oder der in diesen Kreisen sonst so heftig betriebenen Suche nach noch entlegeneren, noch spleenigeren Schnittmengen zwischen Folk und Psychedelia wenig zu tun. Wenn überhaupt, dann ergibt sich eine strukturelle Analogie zum Werk seines derzeit leidenschaftlichsten Mentors und Fürsprechers: Aber wo Noah Lennox, alias Panda Bear, seine ganze Energie in den Import, die Neukonfigurierung und die Überformung von Sounds und Wohlfühlenergien aus dem Universum der Beach Boys steckt, hat Maus, in seltsamer Koinzidenz mit einem Zeitgeist, der sich wieder für die existentiellen Zerklüftungen und Schicksale tragischer Ikonen wie Ian Curtis zu interessieren beginnt, seine Festplatte bis zum Anschlag mit handverlesenen Hooklines und Klangfetischen aus den Zeiten von Postpunk und Synthiepop vollgepackt. Schlichtere Gemüter würde eine solche Datenbank wohl zu Stilübungen in rockistisch aufgeladenem Emo-Wave ermutigen, wie ihn die Interpols dieser Welt im Mainstream wieder hoffähig gemacht haben. Maus' ganze Leidenschaft gilt aber zum Glück mehr den anti-authentizistischen Lesarten dieses Referenzrahmens. Er bedient sich der artifiziellen und neongrün leuchtenden Billigklangwelten der frühen 80er Jahre, die zu ihrer Zeit von kulturkritischer Seite gern als ›kalt‹ und ›entmenscht‹ beschrieben wurden, und verblendet sie mit genrefremden Ingredenzien wie Klingeltönen, Italo-House-Patterns und sakralen Orgelklängen zu sorgfältig demolierten, in jeder Hinsicht dystopischen Pop-Hymnen, die nur in den getragenen, elegischeren Momenten das Drei-Minuten-Format sprengen.

Das Baukastenprinzip, nach dem Maus die disparatesten kulturellen Versatzstücke enthierarchisiert und in ein musikalisches Paralleluniversum von größter Plausibilität integriert, liegt im Klangergebnis überraschenderweise gar nicht so weit entfernt von der barocken Progrock-Disco-Musik auf »Discovery«, dem meisterhaften zweiten Album von Daft Punk – nur mit dem entscheidenden Unterschied, dass Maus da, wo Thomas Bangalter und Guy-Manuel de Homem-Christo ihr Ausgangsmaterial auf Reizintensität und maximalen Abgehfaktor optimieren, den Puls seines

Drumcomputers und seiner kellertief gestimmten Bassgitarre auf ein Niveau kurz vor dem Herzstillstand drosselt und seine Datensätze so lange durch Filter und Echokammern schickt, bis nur noch schwere, dunkle Soundmaterie übrig bleibt. Mit diesem Soundtrack im Rücken und einer Stimme, die virtuos die Gesangsidiome von Ian Curtis (»Do Your Best«) und Calvin Johnson (»Old Town«), von Neil Tennant (»The Silent Chorus«) und Scott Walker (»Heaven Is Real«) aufgreift, steigt Maus tief hinab ins Reich seelischer Verfinsterungen. Doch so sehr seine Songs von Paranoia und emotionaler Verwirrung, von Einsamkeit und inneren Dämonen handeln: Es gehört gerade zu den Stärken dieses Albums, dass die in Titeln wie »Love Letters From Hell« oder »My Whole World Is Coming Apart« sich ausdrückende Tristesse nicht in Stimmung – verstanden als Abdruck individueller Befindlichkeiten – umschlägt, sondern ganz im Sinne einer mittlerweile etwas aus der Mode gekommenen Auffassung von Pop als Effekt emphatischer Zeitgenossenschaft verstanden wird: »Times is weird these days, my friend.«

Von den achtziger Jahren, die ihm, wie mittlerweile wohl den meisten hier, nur aus der Anschauung einer übergroßen Plattensammlung geläufig sein dürften, hat Maus offenbar gelernt, dass der direkte Weg zum Erhabenen versperrt ist. Die Bezugnahme auf Gefühle und Affekte ist nur noch in indirekter Rede, in der Aussageform des Zitats möglich. Sein sehr genaues Wissen um diese Zusammenhänge erlaubt es Maus, über das nerdhafte Verwalten historischer Datenbestände hinauszugehen und das aus der Geschichte an ihn herangetragene Repertoire von Codes und Gesten könnerhaft an den Rand der Überzeichnung und der Karikatur zu treiben – und zwar ohne die in ihnen aufgehobenen Sentimente an eine dann nicht mehr kritisch wirksame, sondern nur noch humorige Form der Ironie zu verraten. So gesehen, bewegt sich Maus auf Augenhöhe mit einer wirkungsmächtigen Definition. die besagt, dass Camp seine Bestimmung nur dann entfalten kann, wenn Affirmation und Distanzierung in der Aneignung vorgefundener Ausdrucksregister auf nicht mehr voneinander unterscheidbare Weise miteinander verwoben sind. Die zahlreichen Kritikerschmähungen, die Maus auf seiner MySpace-Seite öffentlich zugänglich gemacht hat (»If this is supposed to be funny, it is not. If it is meant seriously, then Maus needs some serious help«) könnten ein Hinweis darauf sein, dass das Spiel mit Ambivalenzen, richtig betrieben (»Rights for gays, oh yeah / Right now, rights for gays, oh yeah!«), seine Irritationskraft nicht ganz eingebüßt hat.

## *DIVERSE*

*»Plum«* *(Thrill Jockey / RTD)*

**TEXT:** MICHAEL LUTZ

Bettina Richards kennt das Business. Als A&R-Managerin beim Majorlabel Atlantic Records lernte sie, wie man aus Musik Geld macht. Dass auch eine gesunde Independentphilosophie zum Erfolg führen kann, bewies sie später mit ihrem eigenen Label Thrill Jockey Records, das sie im Jahre 1992 gründete. Nach Vorbild von Indie-Plattenfirmen wie Dischord oder Touch & Go sollte Thrill Jockey eine kreative Plattform sein, die Musiker fair am Gewinn beteiligt und in enger Verbindung zu den Szenen steht. Durch die Veröffentlichungen der Band Tortoise galt Thrill Jockey zwar gemeinhin schnell als Vorreiter und Spezialist für ›Postrock‹, tatsächlich beschreibt dieser Begriff das Profil des Labels aber nur unzureichend. Howe Gelbs Americana-Experimente oder der avancierte Pop von The Sea And Cake finden im Repertoire ebenso ihren Platz wie abstrakte Electronica von IDM-Artisten wie Mouse On Mars oder die freien Jazzimprovisationen der Österreicher Martin Brandlmayr und Werner Dafeldecker – Berührungsängste kennt Bettina Richards nicht. Viel wichtiger sind ihr Offenheit, ungebremster Innovationswille und die Nähe zum Künstler. Nach diesen Prinzipien ›labelt‹ Richards ihre Musik seit nunmehr fünfzehn Jahren.

Zum Jubiläum erscheint das auf 2000 Exemplare limitierte Vinyl-Boxset »Plum« – ein Sammlerstück, dessen Artwork die Chefin selbst designt hat. »Plum« legt Richards' Philosophie und die Idee hinter Thrill Jockey deutlicher frei, als eine gewöhnliche Retrospektive es je könnte. Auf zehn Singles covern junge und alte Thrill-Jockey-Künstler ihre liebsten Songs aus dem Backkatalog des Labels, wobei interessante Kombinationen entstehen. Califone, Thalia Zedek und Bobby Conn haben sich jeweils für Freakwater-Songs entschieden. Letzterer macht es am besten, weil er »Washed In The Blood« einen derart lebhaften Dance-Vibe verpasst, dass nur noch ein knappes Fiddle-Sample an den ursprünglichen Alternative Country erinnert. Die Detroiter Band Adult. infiltriert das Stück »Underwater Wave Game« von Pit Er Pat mit ihrem treibenden Tech-Wave, David Byrne singt den grotesken Fiery-Furnaces-Song »Ex-Guru« fast originalgetreu nach, und Eleventh Dream Day interpretieren die Ballade »I Like The Name Alice« von Sue Garner und Rick Brown als elektrifizierte Rocknummer. Zudem beeindruckend: Directions In Music, die – in ihrer ersten gemeinsamen Performance seit Jahren – Jeff Parkers »Toy Boat« mit nachhallenden Drumpatterns und sphärischen Synthesizern durchweben und das Stück mit einer simplen Basslinie in einen wunderbar reduzierten Groove überführen. Die zwanzig Stücke erscheinen ausschließlich in dieser Box, eine Veröffentlichung als CD oder in digitaler Form wird es nicht geben.

Der Erste, der einen Vertrag bei Thrill Jockey unterschrieb, war übrigens ein kleiner Mann aus Österreich. Bettina Richards sprach den blutjungen Hans Platzgumer bei einer seiner Shows im historischen New Yorker Konzert-Venue CBGB's an. Es war nicht nur seine Musik, die ihr gefiel. Ihr imponierte vor allem Platzgumers Performance und seine etwas seltsame Art, die Gitarre fast bis unter die Schultern festzuzurren. Ein Spleen, mit dem er bei Atlantic Records vermutlich keine Chance gehabt hätte.

## MUSIK ZUR ZEIT: MARK STEWART

*Adult:* »Anxiety Always« *(Ersatz Audio, 2003)*
Adult. schmieren Booty-Bass-Basslines in ein von den frühen Throbbing Gristle inspiriertes Soundbett. Das würde ich als junger Mensch heute hören!

*Junior Delgado:* »Sons Of Slaves« *(Trojan, 1977)*
Perrys Dubversion ist eine erhebende politische Kampfansage. Ich schätze Lee Scratch sehr! Gerade habe ich für sein neues Album Texte geschrieben.

*Sun Ra:* »Space Is The Place« *(Impulse!, 1972)*
Einmal hatte ich das große Vergnügen, mit einer geilen Journalistin und Sun Ra einen Abend zu verbringen – wir haben uns betrunken und stundenlang über bunte Planeten unterhalten.

*The Bar Kays:* »Holy Ghost« *(Stax / Fantasy, 1978)*
Die derbsten, heftigsten, krassesten Funk-Basslines: Ich kriege immer eine Gänsehaut, wenn ich so etwas höre. Ich fühle mich dann wie in einer Séance!

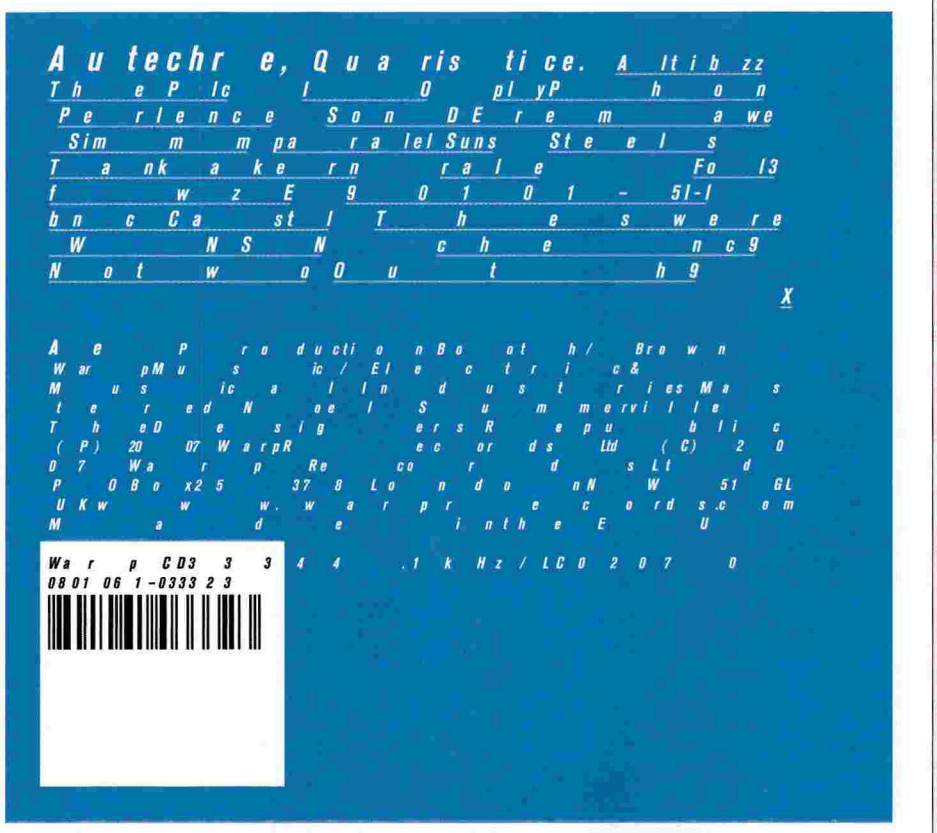
*Tappa Zukie:* »Jah Is My Guiding Star« *(Stars, 1976)*
Kürzlich spielten mir Massive Attack in Bristol eine knackfrische Interpretation von Horace Andys »Guiding Star« vor. Ich musste an Tappa Zukie denken, den wir in den späten Siebzigern alle hörten. Ein großartiger Sänger und Produzent!

*Desi – das nächste große Ding!:*
Desi ist der neue Sound aus den indischen Ghettos im Norden Englands: Indische Kids kreuzen knallende Hiphop-Beats, Casio-Synthiebasslines und kunstvolle indische Melodien, dazu rappen sie mit ungewöhnlicher Phrasierung und krudem Timing.

# KLIPPEN, LÜCKEN, BRÜCHE

## *Gelungene Verpackung: Autechres »Quaristice«*

**TEXT UND PROTOKOLL:** MARTIN HOSSBACH




***In der Reihe »Gelungene Verpackung« erzählen wir jede Ausgabe die Geschichte eines Plattencovers, das sich von der Flut der Veröffentlichungen abhebt.***

Ian Anderson, 1961 in Croydon im Süden Londons geboren, gründete Mitte der achtziger Jahre in Sheffield die Designagentur The Designers Republic. In die Stadt hatte es ihn im Jahre 1979, zu Postpunkzeiten, aufgrund seines Interesses für die ›Sheffield Scene‹ um The Human League und Cabaret Voltaire verschlagen. Ein Philosophiestudium blieb ohne Abschluss, heute ist er nebenberuflich Zweitgutachter im Studiengang Grafikdesign an der Liverpooler John Moores University und leitet Workshops. Mit Designers Republic prägte Anderson in den Neunzigern die Welt der Covergestaltung in der Musikindustrie. Seine Arbeiten für das ehemals auch in Sheffield ansässige Label Warp waren stilprägend – post- und hypermodern, technoid, quietschbunt, verspielt und Anime-beeinflusst. Heute arbeiten Designers Republic zu zwölft als Berater für Weltkonzerne wie Coca-Cola, Nokia und Sony und gestalten noch immer Tonträger, Webseiten, Verpackungen und Logos.

Ian Anderson: »Autechres Rob Brown und Sean Booth kamen zu mir ins Büro – ich hatte sie gebeten, Bücher, Schallplatten und andere Gegenstände mitzubringen, die sie faszinierten. Sean erwähnte, dass er sich gerne HTML-Codes anschauen würde und die simplen, funktionalen Farben von einfach gestalteten Websites interessant fände. Ich dachte gleichzeitig an Fachbücher aus der Mathematik und Physik sowie an Betriebsanleitungen für Maschinen, dicke Wälzer voll mit Zahlen und Formeln, die sehr nüchtern und trocken gestaltet sind. Es geht in ihnen ausschließlich um Fakten, um Rationalität – und Autechre lieben Formeln, Gleichungen und Parameter! Sachlichkeit und Funktionalität sollte deswegen auch das Cover ausstrahlen, und diese Attribute höre ich auch in ihrer Musik. Die Tracks, die Autechre produzieren, wirken wie ein unbändiger Fluss an Informationen aus Nullen und Einsen. Sie werden von Maschinen angetrieben, klingen technisch, aber Rob und Sean sind musikalisch an einem Punkt, der mich an ihr erstes Album ›Incunabula‹ von 1993 erinnert: Sie suchen nach Menschlichkeit in computergenerierten Klängen. Die Gestaltung soll deswegen menschliche Züge sichtbar machen, so etwas wie eine menschliche Sprache zum Ausdruck bringen, trotz der kalten Aufgeräumtheit, die man auf den ersten Blick wahrnimmt. Wenn wir Menschen reden, stottern wir, unsere Sprache bricht ab, hakt, wir zögern, wir verhaspeln uns, reden sehr schnell, plötzlich wieder langsam – aus diesem Grund ist es so schwierig, menschliche Sprache technisch nachzubauen! Immer wenn dabei Technik eingesetzt wird, zum Beispiel beim Schreiben, glättet das Textverarbeitungsprogramm all die Ecken und Kanten, die unsere Handschrift aufweist und ausmacht. Symbolisiert wird die menschliche Sprache auf dem Cover durch die Dehnung der Wörter – durch die Lücken zwischen den Buchstaben, die ich chaotisch gesetzt habe. Und gleichzeitig stehen diese Klippen, Lücken, Brüche, Dehnungen und Zerrungen auch für die Art, wie die Musik fortschreitet.

Plattencover sind in den meisten Fällen quadratisch – so auch das von ›Quaristice‹. Diese vorgegebene Form nehme ich nicht einfach hin, ich greife sie auf: Der Barcode der Platte befindet sich in einem weißen Quadrat. Auf der Rückseite setzt sich das Motiv fort: Wir sehen ein kleines weißes und ein kaum größeres schwarzes Quadrat. In dem ersten Gespräch mit Autechre redeten wir nicht nur über HTML-Codes und mathematische Formeln, sondern auch über Licht und Schatten in ihrer Musik, Helligkeit und Dunkelheit. Und für mich stehen diese beiden Quadrate – mehr befindet sich nicht auf der Rückseite – eben genau für diese Balance in der Musik der beiden. Aber darauf lege ich Wert: Das Cover ist meine Interpretation der Musik, dem Käufer kann und soll das egal sein, er muss es nicht verstehen oder entschlüsseln können. Mir als Gestalter geht es bei meiner Arbeit darum, aurale Hinweise zu erhalten, die mir helfen, die Klänge in visuelle Kommunikation umzusetzen. Deswegen sind vorbereitende Gespräche mit den Musikern so wichtig.«

**Autechre** *»Quaristice«*
*(Warp / RTD) VÖ: 29. Februar*

# 1 JAHR SPEX .... 6 HEFTE .... 984 SEITEN
# 6 CDs .... 2 DVDs EXKLUSIV FÜR ABONNENTEN
# IMMER 1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

# 25 EURO*

***Inland EURO 25,- / Ausland EURO 35,- inkl. Porto und MwSt.**

*www.spex.de/abo.html*

# SPEX PRÄSENTIERT

## F.S.K.

26.03. München - Rote Sonne 27.03. Frankfurt am Main - Mousonturm 28.03. Berlin - Volksbühne 29.03. Hamburg - Hafenklang 01.04. Leipzig - Conne Island 02.04. Stuttgart - Schocken 03.04. Weinheim - Cafe Central 04.04. CH-Bern - Dampfzentrale 05.04. CH-St. Gallen - Palace 31.05. München - Muffathalle

Thomas Meinecke, Michaela Melián und Carl Oesterhelt treten im Jahr 2008 erneut zur freiwilligen Selbstkontrolle an und stellen ihr außerordentlich gelungenes neues Album bei zehn Konzertterminen auf den Prüfstand. Let my people vogue! Ho!

## CHROME HOOF

24.02. Köln - Underground 25.02. Hamburg - Knust 26.02. Berlin - Festsaal Kreuzberg

Funkelnde Paillettenhemden, silbern lackierte Instrumente plus eine irisierende Lightshow sorgen für die nötige Stimulation der Netzhaut. Hinzukommt Chrome Hoofs ureigene Soundgewalt, die nicht nur angestammte Kuttenjünger in die Knie gehen lässt.

## JENS LEKMAN

23.02. München - Atomic Cafe 24.02. Frankfurt - Mousonturm 01.03. Köln - Gebäude 9 02.03. Hamburg - Molotow

Ein Pop-Abend mit pummeligen Schwedinnen, die Blockflöte, Bass und Xylofon spielen? Zugegeben, es gibt Dinge, die verlockender klingen. Doch natürlich hat man mit Jens Lekman und seiner Band durchaus kompetente Musiker vor sich, die ihr Publikum mit Extrazucker zum Tanzen bringen.

## A MOUNTAIN OF ONE

19.02. Hamburg - Neidklub 20.02. Berlin - Magnet 21.02. CH-Zürich - Zukunft 22.02. Konstanz - Kantine 23.02. München - Erste Liga 25.02. Stuttgart - Keller Klub 27.02. Düsseldorf - Salon des Amateurs 29.02. Ludwigshafen - The Loft

Eine wahrhaft rätselhafte Band, deren ätherischer Sound Erinnerungen weckt, ohne klare Bezüge herzustellen: Im Echo verhallende Stimmen, ein Gitarrenspiel, das an Santana erinnert, Palmas, Pianomelodien und Synthesizer, die faden, faden, faden.

## THE BREEDERS

22.04. Köln - Luxor 23.04. Berlin - Columbia Club

Im Turnus der neun Leben dieser ›Girl Group‹ scheinen die Schwestern Deal 2008 noch mal an Fahrt zu gewinnen. »Mountain Battles« heißt das neue Album, für das die glorreiche Songtexterin und Pixies-Bassistin Kim Deal sich noch einmal mit ihrer Schwester Kelley vereint hat.

## HOT CHIP

08.03. Hamburg - Uebel und Gefährlich 09.03. Berlin - Postbahnhof 10.03. München - Georg Elser Halle 11.03. Köln - Gloria Theater

Der Song »Over And Over« hat sich für Hot Chip während der letzten zwei Jahre als das herausgestellt, was man im Englischen so treffend »self-fulfilling prophecy« nennt – was ein großes Glück ist, denn die Band scheint im Zuge dessen alle Nervosität bei Live-Auftritten abgeworfen zu haben.

## AUTECHRE

05.03. Köln - Stadtgarten 08.03. Hamburg - Hafenklang 09.03. Berlin - Berghain 13.03. CH-Graz - Postgarage 20.03. Genf - L'Usine

Sie trafen sich in der Sprayerszene, entwarfen ihren Bandnamen an einem Atari und träumten von einem neuen Sound, der zugleich artifiziell und menschlich klingt. 21 Jahre später stehen Autechre vor dem Resultat eines wahrlich komplexen Gesamtwerks.

## EXPLOSIONS IN THE SKY

09.05. Berlin - Lido 10.05. Hamburg - Uebel und Gefährlich 21.05. Köln - Kulturkirche 22.05. Heidelberg, Neckar - Karlstorbahnhof 23.05. München - Feierwerk 25.05. A-Wien - Flex 27.05. CH-Zürich - Abart 28.05. CH-Lausanne - Le Romandie

Sie haben nur eine Sekunde lang erwägt, ob in ihren Stücken vielleicht auch mal jemand singen sollte. Seitdem stellen Explosions In The Sky mit jedem Konzert unter Beweis, dass für die Vermittlung von Gefühlen der Gebrauch von Sprache nicht zwingend notwendig ist.

## DONAUFESTIVAL KREMS 2008

24.04. - 03.05. A-Krems - verschiedene Orte (tba)

»Angst Obsession Beauty« lautet in diesem Jahr das leicht irritierende Motto des bekannten österreichischen Festivals. Handfest dagegen ist das hochkarätige Line-Up der musikalischen Acts: The Go! Team, The Hidden Cameras, Amon Tobin, Liars, Xiu Xiu u.v.a.

## NIELS FREVERT

07.04. Köln - Gebäude 9 08.04. Stuttgart - Keller Klub 09.04. Frankfurt - Sinkkasten 10.04. Essen - Grend 11.04. Berlin - Roter Salon 12.04. Hamburg - Uebel und Gefährlich

Der deutsche Singer-Songwriter spielt in diesem Frühjahr sechs Konzerte in deutschen Landen. Die Songs seiner neuen Platte »Du kannst mich an der Ecke rauslassen« bestechen durch schlaue Texte und gemütliche Instrumentierung.

## NINA NASTASIA

28.02. Berlin - Schokoladen 29.02. Halle - Objekt 5 01.03. Dresden - Scheune 02.03. A-Linz - Kapu 03.03. A-Wien - Fluc 04.03. München - Vereinsheim 05.03. Offenburg - Spitalkeller

Nur allzu gerne folgen wir der Ansage ihres letzten Albums »You Follow Me«, denn die Kombination aus delikat-traurigem Gesang und maximal minimalem Schlagzeugspiel bildet bei Live-Auftritten ein betörendes Ganzes.

## GEHEN WEITER:

### CARIBOU

27.02. Freiburg im Breisgau - Café Atlantik 02.03. Leipzig - UT Connewitz 04.03. A-Salzburg - Rockhouse 09.03. CH-Lausanne - Le Romandie

### JUSTICE

21.02. Berlin - Huxleys 22.02. Köln - E-Werk 23.02. Hamburg - Docks

### PERE UBU

20.02. Köln - Gebäude 9 23.02. Weinheim - Cafe Central 24.02. München - Feierwerk

### JOLLY GOODS

07.03. Hannover - Café Glocksee 08.03. Aschaffenburg - Roadtracksfestival 29.03. Köln - Palladium

### TOCOTRONIC

16.04. Münster - Skater's Palace 19.04. Karlsruhe - Festhalle Durlach 20.04. Darmstadt - Centralstation 22.04. Ulm - Roxy 23.04. Jena - Kassablanca 24.04. Braunschweig - Meier Music Hall 25.04. Potsdam - Waschhaus

## THE LEVI'S ELECTRIC DISCO

LINE-UP DER TOUR:

Shitdisco (Live)
*MSTRKRFT*
*Punks Jump Up*
*plus in jeder Stadt Local DJs*

Wo ein Wille ist, ist ein Dancefloor, und wo gerockt wird, soll man sich mitrocken lassen: Jeanshersteller Levi's geht mit »Electric Disco« auf Cluberoberungstour durch Deutschland. Das Motto erklärt sich von alleine: So untrennbar, wie die Jeanshose mit Levi's verbunden ist, sind Discos mit Elektrizität verbunden – auch wenn sich wohl kaum behaupten ließe, dass Discos den Strom nun unbedingt erfunden hätten. Macht ja nichts: Mit den allesamt modische Punkposen mit Bollerbeats, Schrillstyling und ausgefahrenem Mittelfinger kombinierenden Acts der »Electric Disco«-Tour – voll dabei: Shitdisco (Glasgow), MSTRKRFT (Toronto) und Punks Jump Up (London) – gibt's ordentlich Saft auf die Dose.

*Tourdaten:* 03.04. A-Wien - Fluc, 04.04. Frankfurt/Offenbach - Hafen 2, 05.04. Köln - Gebäude 9, 09.04. CH-Zürich - Mascotte, 10.04. Berlin - Lido, 11.04. München - Registratur, 12.04. Hamburg - Mandarin Kasino

# FRÜHSCHOPPEN MIT PILZSÜPPCHEN

***Club Transmediale, 25. Januar bis 2. Februar 2008, Berlin***

**TEXT:** ANDREAS HARTMANN **FOTO:** MARCO RECKMANN

»Unpredictable«, so nennt man heute Parfums. Oder die neueste Folge des Berliner Club Transmediale. Das Motto bringt natürlich die Paradoxie, mit der im Grunde jede Spaßveranstaltung zu kämpfen hat, auf den Punkt: Erwarte das Nichtvorhersehbare, das Überraschende, aber erwarte es jetzt! Man konnte viel hineininterpretieren in diese Losung beim diesjährigen Club Transmediale. Zum Beispiel durfte man sich als Raucher im Veranstaltungsort Maria völlig unerwartet auch außerhalb der eingerichteten Stallung für Nikotinfreunde eine anzünden; die ständigen Verschiebungen der Schedules hätte man auf diese Weise programmatisch verklären können; und sogar der Kabelbrand, den die als norwegische Satanistenmetaller verkauften Utarm verursachten, war so gesehen fast schon Konzeptkunst.

Das Unerwartete, uns daran zu erinnern war die historische Leistung des Club Transmediale, ist im First Life im Grunde total aus der Mode gekommen. Trotz der Diversifikation von Musik in alle nur erdenklichen Richtungen wird ihr Konsum nicht mannigfaltiger, sondern im Gegenteil einseitiger, nerdiger. Bei MySpace pflegt man Austausch mit Avataren und anderen Freunden, welche die gleichen zehn Lieblingsbands haben und einen auf potenzielle neue Lieblingsbands aufmerksam machen. Das ist keinesfalls immer ein Segen: Wer auf Freaky Fucky Hairy Folk aus Kansas und Umgebung steht, lernt so zwar noch viel mehr Freaky Fucky Hairy Folks aus Kansas kennen – kommt aber unter Umständen seltener als früher auf die Idee, auch mal zu checken, was außerhalb von Kansas noch so geboten wird.

Genau deswegen ist ein ambitioniert kuratiertes Festival wie der Club Transmediale wichtig. Als Mind-Opener für Nischenspezis, genauso aber auch als Denkzettel für Soulseek-Zombies, die immer einfach alles herunterladen, was gerade herunterzuladen ist, und deswegen denken, sie hätten ihre Radare inzwischen wirklich überall aufgestellt. Was da von den Rändern aller Genres und Subsubgenres, zwischen Experiment, Noise, Drone und Jazzmetal, zusammengeklaubt wurde, war erstaunlich: Moritz von Oswald gab einen seiner seltenen Auftritte, Murcof spielte im Zeiss Planetarium sein neues Werk »Cosmos«, Pierre Henry, Miterfinder der Musique Concrète, bestritt auf seine alten Tage das Eröffnungskonzert, und der Rest des überbordenden Programms war an gefühlten Pflichtterminen kaum ärmer.

Allerdings gerät der Club Transmediale inzwischen spürbar an seine kuratorischen Grenzen. Damit das Anything Goes, um das man hier sehr bemüht ist, nicht mit Beliebigkeit verwechselt wird, bündelt man Themenpakete, wo es nur geht, um dann am Ende die Fäden doch wieder nur ganz locker zusammenzuhalten. Wurde der Club Transmediale einst gegründet, um den noch vor ein paar Jahren hoch im Kurs stehenden Laptopmusikanten die Möglichkeit zu geben, live auf der Bühne über ihren Geräten einzunicken, fühlt man sich inzwischen zuständig für alles, was irgendwie ›far out‹ wirkt. Themenabende dementsprechend »The Land Unknown« oder »Unusual Configurations« zu nennen, ist folgerichtig, wirkt aber auch ein bisschen hilflos.

Droht das Festival etwa vom eigenen Anspruch aufgefressen zu werden? Großartige Brüche wie den, dass man eben noch den irren Legendary Stardust Cowboy erlebt hat, einen senilen Rockabilly-Freak zwischen Dirty Old Man, George Bush senior und einem der Rednecks aus HG Lewis' »2000 Maniacs« (der sich zum Entsetzen aller irgendwann sogar noch entkleidete), um gleich darauf im Raum nebenan typisches Pillenpublikum zu Pillentechno ausrasten zu sehen, gab es in diesem Jahr jedenfalls nur selten. Meist wurde hüben Sound erforscht wie drüben. Vieles blieb auch ein Fall für echte Liebhaber, etwa das »Kassettenkonzert« von Conrad Schnitzer. Der Pionier der deutschen elektronischen Musik, Gründungsmitglied von Kluster (später: Cluster), hatte schon in den Siebzigern eine Form des Live-Mixings mit Kassetten entwickelt, die im Rahmen des Festivals nochmals gewürdigt werden sollte. Der Meister selbst jedoch bewegt sich inzwischen kaum noch aus seinem Haus, sodass sein autorisierter Teilzeitkollege

# STREUNENDE HUNDE

## *Michael J. Sheehy & The Hired Moaners, 13. Januar 2008, Berlin*

**TEXT UND FOTO:** MAX DAX

von damals, der ehemalige Schlagzeuger der Ton Steine Scherben, Wolfgang Seidel, die Performance durchführte. Und das auch nicht mit Kassetten, sondern mit CDs. Was Seidel dann zusammenschichtete, klang sehr interessant und bestimmt schon für damalige Verhältnisse sehr eigen und bizarr schillernd, trotzdem spielte er mit dem strukturfreien Gezischel den Raum leer.

Aber natürlich gibt es für genau solche Eigenbrötlerveranstaltungen genau dieses Festival. Auch wenn derartige One Man Shows sogar hier immer seltener werden. Schon seit Jahren nämlich geht es in der Elektronik und somit auch beim Club Transmediale hin zur Performance, und damit ist nicht gemeint, dass einer ein paar flackernde Bilder an die Wand wirft und sich dann VJ nennt. Nein, man bildet Kollektive, schmeißt sich in Kostüme und sucht nicht mehr nur die Auseinandersetzung mit seinen Maschinen, die einem nur noch selten etwas bahnbrechend Neues einflüstern, sondern mit anderen musizierenden Menschen (!), damit ganz nach dem dialektischen Prinzip am Ende vielleicht doch mal wieder etwas Unerhörtes herauskommt. Ganz arg auf die Miteinander-Fusion setzten etwa Chrome Hoof, von deren Live-Qualitäten man vorher schon eine Menge gehört hatte. Bei ihnen wächst alles zusammen, wirklich alles, nicht nur Metal und Hiphop, wie im Crossover, sondern Metal, Soul, Funk, Disco, Mittelalter, Fantasy. Grace Jones trifft Wikinger, eine als weiß codierte Musiktradition wird mit einer schwarzen geclasht. Schön und interessant, hoch ambitioniert und gut gemacht war das.

Spannender war es aber doch noch zu sehen, wie Moritz von Oswald – als er sich dann endlich mal auf die Bühne bewegt hatte – bewies, dass eine waschechte Elektronik-Jamsession, auch wenn sich ihr Prinzip von Improvisation nicht groß von Frühschoppenjazzern unterscheidet, recht weit gehen kann. Vladislav Delay saß an einem vorsintflutlichen modularen Doepfer-Stecksynthie, und Max Loderbauer bediente die Percussions. Gemeinsam kochte man ein trippig-dubbiges Pilzsüppchen, das den Basic-Channel-Sound noch erahnen ließ, aber noch mehr nach krautrockiger Drogenmusik klang, zu der Julian Cope auf der Stelle vor Begeisterung tot umgefallen wäre. Man muss sagen: So etwas hat man vorher tatsächlich noch nicht gehört.

Michael J. Sheehy ist ein Meister der Hypnose. Seine repetitiven Songs von Sünde, Suff und Gottesfurcht basieren immer wieder auf der Wiederholung eines Gitarrenmotivs oder einer Basslinie – wuchtende Monotonie, nur ein oder zwei Mal unterbrochen von einem meist knappen Refrain. Die Methode hat Sheehy vom Talking Blues und überhaupt den Geschichtenerzählern aus den Südstaaten des frühen letzten Jahrhunderts. Der Effekt ist immer wieder aufs Neue verblüffend und ähnelt in gewisser Weise auch den Wirkungsmechanismen elektronischer Musik, in der es ja auch darum geht, einen Beat auszudefinieren und nur gelegentlich – etwa in einem Break – von diesem abzurücken.

Als Michael J. Sheehy mit seiner fünfköpfigen Begleitband The Hired Moaners im Januar durch Deutschland tourte, machte die kleine Karawane auch Halt im noch kleineren Café Zapata des Tacheles in Berlin. Anderthalb Stunden stampften Banjo, Schlagzeug, Bass, E-Gitarre und Chorgesang durch Americana, Blues und Rock, Sheehy hinterließ ein sichtlich beeindrucktes Publikum. »Die Band war nervös«, sagt Sheehy nach dem Konzert, »einmal in Berlin zu spielen bedeutet für sie mehr als ein Konzert in Paris oder Rom.« Tatsächlich war der Auftritt von einer spürbaren Aggressivität geprägt, eine Härte kam zum Vorschein, die an die besten Tage von Sheehys alter Band Dream City Film Club erinnerte. Damals stand eine Phalanx von vier wortkargen Gentlemen auf der Bühne und fegte jeden Widerstand mit stoischem Gleichmut hinweg.

Dass seit den Neunzigern viel Wasser die Themse hinabgeflossen ist, bewies Sheehy bei seinem Berliner Konzert mit seiner Auswahl an Songs, die fast allesamt aus den Alben stammten, die er nach der Auflösung seiner Band unter eigenem Namen eingespielt hat. In diesen Liedern und somit auch in Berlin singt Sheehy mit deutlichen Anleihen aus dem Gospel furchterregende Geschichten von letzten Ölungen, einstürzenden Kirchenbauten, zornigen Rachegöttern, liebevollen Huren und streunenden Hunden. Genau aber wegen jener von schwarzem, grimmigem Humor durchwirkten Gemengelage also lohnt es sich, Michael J. Sheehy immer und immer wieder zuzuhören.

Der Barkeeper des Zapata bringt nach dem Konzert jedenfalls einen großen Kasten Pilsener Bier in die rauchverhangene Künstlergarderobe, er strahlt: »Sis is on ze house! You were good! I mean: really!« Backstage räkeln sich außer den Musikern zwei wohlerzogene, zufällig durch einen Artikel von Markus Schneider in der Berliner Zeitung auf das Konzert aufmerksam gewordene Au-Pair-Mädchen aus Chicago auf dem Sofa und rollen sehr zum Gefallen der Band einen starken Joint nach dem anderen. Repetition!

# ERSTE WORTE...

## *...zu Portisheads neuem Album »Third«*

**TEXT:** MARK STEWART **FOTO:** MAX DAX

*An besonders schönen Tagen zeigt sich Bristol von seiner zeitlosen Seite*

Ähnlich wie Massive Attack auf ihren letzten Platten mit kalter Elektronik experimentiert haben und somit die Türen für eine musikalische Perspektive jenseits ihrer großen Hits weit aufstießen, haben auch Portishead auf »Third« ihre Parameter neu justiert. Mehr Noise, mehr Eklektizismus, eingebettet in einen Sound, der zugleich Kontinuität herstellt. Man darf es nicht vergessen: Wer erst einmal einen solchen Status erreicht hat wie Portishead oder Massive Attack, kämpft fortan vor allem gegen Erwartungshaltungen an. Es liegt so nahe, den Sound, den alle kennen, einfach zu reproduzieren – und damit letztlich auf dem Coffeetable zu landen.

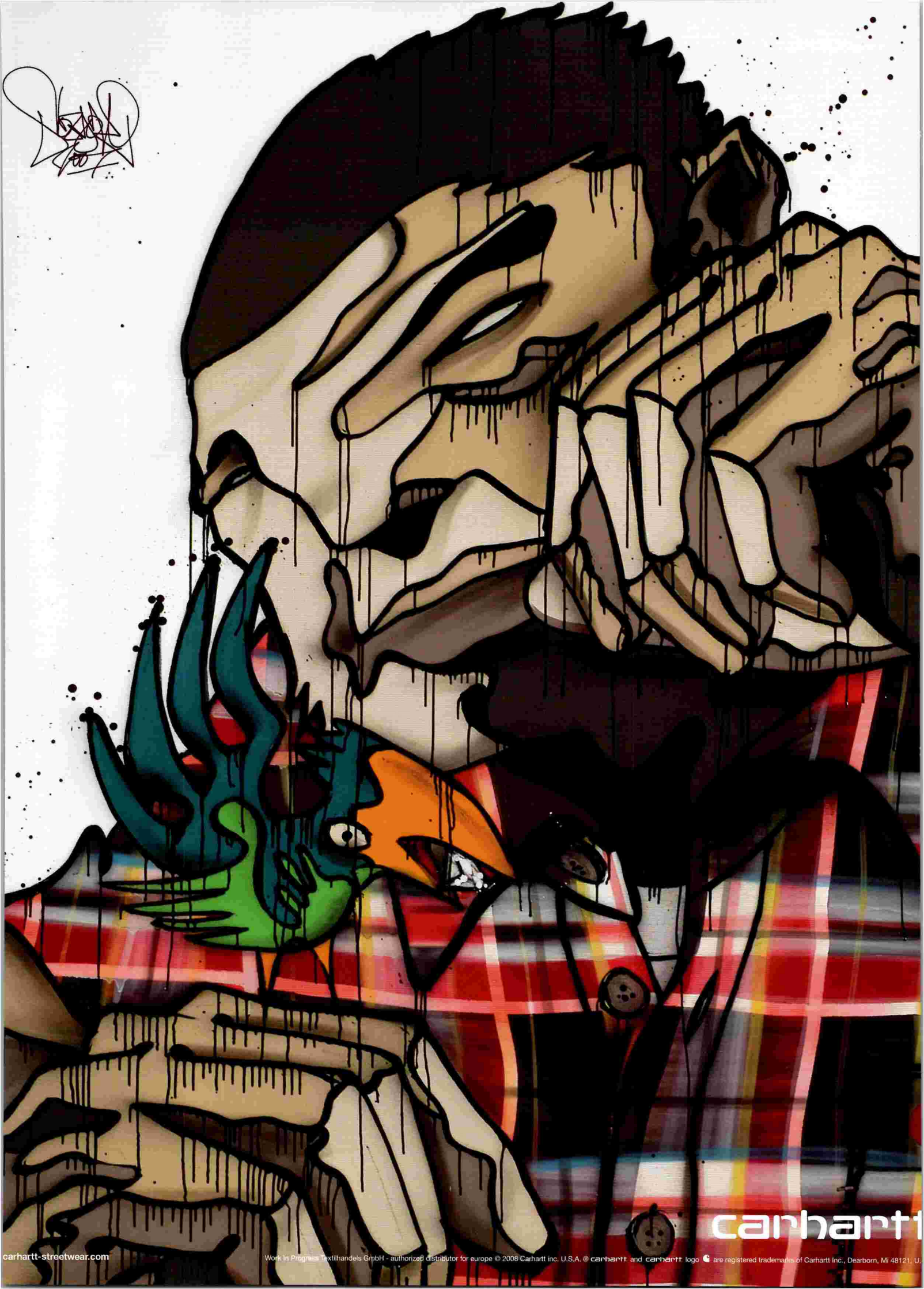
Tatsächlich scheinen sich Portishead aber darauf zurückzubesinnen, was DJs als ›Crate Digging‹ bezeichnen: die Suche nach abgedrehten Sounds, die sonst keiner hat. Ich erinnere mich, wie DJ Milo, der Anführer des legendären Bristoler Wild-Bunch-Soundsystems, die Labels von seinen Platten abkratzte und übermalte, damit niemand sehen konnte, was er da auflegte. So groß war der Konkurrenzkampf zwischen den Soundsystems, dass man seinen Informationsvorsprung nicht einfach aus der Hand gab. Für einen Musiker hat Crate Digging eine ähnliche Bedeutung: Man sucht sich eine Platte raus und spielt seinen Mitmusikern oder seinem Produzenten einen Break oder einen Sound vor, den man so auch auf seiner eigenen Platte hören möchte. Auf »Third« höre ich jede Menge Trophäen, die auf diese Weise ins Studio getragen wurden. In dem neuen Track »Small« höre ich Pierre Henrys »Psyché Rock«. In dem sehr deutsch klingenden »We Carry On« lassen Geoff Barrow und Adrian Utley Joy Division, Technobeats und eine Gitarre, die wie die von Blixa Bargeld klingt, aufeinanderkrachen. Vor allem aber höre ich auf »Third« immer wieder Einflüsse von eigentlich geschmacklosem Progressive Rock – wie er in den Siebzigern von Nektar oder Embryo gespielt wurde. Bei Portishead aber wirken diese Zitate, als stammten sie aus den Soundtracks genialer B-Horrorfilme.

Einer der interessantesten neuen Tracks trägt den Titel »Magic Doors«. Abermals die Arbeitsweise von DJs adaptierend, haben Portishead hier einen Funkbeat abgebremst, runtergepitcht auf die Hälfte der Geschwindigkeit, und Beth Gibbons singt darüber eine ihrer klagenden Litaneien. Portishead bedienen sich in diesem Track der Methode, die Led Zeppelin vor Ewigkeiten entwickelten, als sie Bluesnummern aus den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts nahmen und sie auf die Hälfte der Geschwindigkeit brachten. Auf diese Weise transformierten sie Blues zu Rock. Portishead tun nun genau dasselbe und transformieren Funk zu Rock. Eine coole Methode. Besonders faszinierend ist das Saxofonsolo am Ende von »Magic Doors«: Ich höre in diesem Solo puren Freejazz – als hätten Portishead John Zorn eingeladen. In dem bemerkenswerten, nur 1:30 Minuten langen Song »Deep Water« setzen Portishead einen Männerchor virtuos in Szene. Dieser Chor ist arrangiert wie die sogenannten ›Barbershop Choirs‹ der zwanziger Jahre, als die Friseure nicht nur Haare schnitten, sondern zur Unterhaltung ihrer Kunden auch Lieder im Harmoniegesang darboten. Portishead beziehen sich in einem solchen Moment also auf eine liebenswerte, alte englische Liedtradition. Kein Portishead-Album hat bisher so deutlich die Folkeinflüsse herausgearbeitet, die man ja auch auf Beth Gibbons' Soloalbum hat hören können.

Einer der besten Songs auf »Third« aber ist die erste Single, »Machine Gun«, die auf einem elektronischen Maschinengroove basiert, es gibt keinen wirklichen Refrain, stattdessen erleben wir, wie Portishead ganz offensichtlich John Carpenter zitieren. Ich auf alle Fälle höre hier »Assault On Precinct 13« als Referenz heraus, ohne dass der Score hier eins zu eins gesamplet wurde. Überhaupt: Soundtracks. Die Soundsystems in Bristol haben sich damals überboten in ihrer Nutzung von Filmmusiken. Schuld daran hat eine Videothek namens »20th Century Flicks«: Wir alle haben uns dort seit jeher mit Filmen versorgt, und immer wieder fanden wir noch in den langweiligsten Cyber-Thrillern Momente interessanter Filmmusiken oder zumindest einen Sound, den wir postwendend in unserer Musik einsetzten.

*Vgl. auch Markus Schneiders Text über Mark Stewart in dieser Spex.*

Mehr über Portishead in der nächsten Spex: ab dem 18.04.2008 am Kiosk




carhartt-streetwear.com

Work In Progress Textilhandels GmbH - authorized distributor for europe © 2008 Carhartt inc. U.S.A. ® carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, Mi 48121, U.

© 2008 Nokia.

# Press play ▷

NOKIA
Connecting People

**Nokia 5310 XpressMusic**
Ultraschlankes Musikgenie
Spezielle Musiktasten
2-Megapixel-Kamera mit 4-fachem Digitalzoom

**Nokia 5610 XpressMusic**
Bis zu 22 Stunden satter Hi-Fi-Sound
Neueste Songs blitzschnell laden und austauschen
3,2-Megapixel-Kamera

connect TESTSIEGER Heft 12/2007

XpressMusic auch online: deine personalisierte E-Card versenden und gewinnen.
**www.nokia.de/pressplay**

Nokia 5310 XpressMusic

Nokia 5610 XpressMusic